

博士学位論文（東京外国語大学）
Doctoral Thesis (Tokyo University of Foreign Studies)

氏 名	遊佐 香子
学位の種類	博士（学術）
学位記番号	博甲第 195 号
学位授与の日付	2015 年 3 月 26 日
学位授与大学	東京外国語大学
博士学位論文題目	現代共同体論の展開と芸術の変容 ～ “表象” から “エクスポジション” へ～

Name	Yusa, Koko
Name of Degree	Doctor of Philosophy (Humanities)
Degree Number	Ko-no. 195
Date	March 26, 2015
Grantor	Tokyo University of Foreign Studies, JAPAN
Title of Doctoral Thesis	Contemporary Theories on Community and Metamorphosis of Art : from Representation to Exposition

現代共同体論の展開と芸術の変容
～ “表象” から “エクスポジション” へ～

遊佐香子

目次

序	6
第1章 表象からエクスポジションへ	12
第1節 表象の位置と役割	12
1. 絵画の起源	12
2. イマーゴに見る表象の機能	14
3. 肖像から群衆像へ——ルネサンス期の転換点	18
(1) 世俗的権力者の登場	18
(2) 群衆の登場	20
4. 政体の表象と民衆の表象	22
(1) 「ポポロ」のイメージ	22
(2) イメージはいかに共同体を支えるのか	25
(3) 国民国家はイメージを持つ	26
(4) 歴史画と近代国家	29
(5) 歴史画の新しい主題	32
第2節 表象のモダニティ	34
1. 絵画のモダニティ——マネの絵画	34
(1) マネ以前の絵画	34
(2) 物質としての絵画	36
(3) 鑑賞者のまなざし	38
2. 作品の展示（エクスポジション）	41
3. 近代と表象——ハイデガーの「世界像」	44
4. 表象の変化と人間の存在様式の変化	47
(1) 複製可能な芸術作品と大衆——ベンヤミンの考察	47
(2) 芸術の「遊戯空間」	49
(3) 遊戯空間における美的政治へ	50
第3節 現代の表象——表象からエクスポジションへ	51
1. 芸術の分水嶺——絶滅強制収容所	52
(1) 絶滅強制収容所は何をもたらしたか——政治と芸術の観点から	52
(2) 絶滅強制収容所の露呈したイメージ	56
2. 芸術は何を見せるのか	60
(1) レヴィナスの芸術論	60
(2) バタイユの芸術論	63
3. 人々はいかに表象されるか	66
第2章 共同性のエクスポジション	69
第1節 「顔」の集合的提示	69
第2節 現代共同体論の展開	71
1. 20世紀の課題としての共同体	72

2.目的の共同体から共存在へ（ナンシー）	74
(1)出来事としての共同体	74
(2)有限性と「共-存在」	76
3.グローバリゼーションと国民の解体（アガンベン）	79
(1)グローバリゼーションと共同体への問い	79
(2)難民——「現代の人民の形象」	82
(3)スペクタクル国家	85
(4)潜勢力としての共同性	86
4. 生の前提条件としての共同性（エスポジト）	89
(1)開かれる生	89
(2)共同体の語源	90
(3)欠如としての共同体	92
第3節 イメージに現れる共同性	94
第4節 現代アートの中に現れる共同性	97
第5節 芸術作品のエクスポジション	99
1. 死	99
(1)現代アートにおける死者のイメージ	99
(2)絵画に含まれる死	100
2.まなざし	102
(1)不在の現前	102
(2)肖像のまなざし	103
3.エクスポジション	106
(1)絵画と生	106
(2)晒される作品	109
(3)晒される鑑賞者	110
第3章 現代アートと共同性	114
第1節 クリスチャン・ボルタンスキー	118
1.ボルタンスキーの作品	118
(1)四つのカテゴリー	118
(2)記憶と想起のテーマ	121
2.ボルタンスキーにおける「不在」	125
(1)不在のイメージ	125
(2)イメージの不在	128
3.ボルタンスキーにおける「顔」の露呈	133
(1)顔の剥奪	133
(2)「顔」が示す共同性	135
第2節 ゲルハルト・リヒター	138
1.リヒターの作品	138

(1)フォト・ペインティング	138
(2)アブストラクト・ペインティング	140
(3)グレー・ペインティング	142
2. 《1977年10月18日》と《September》	145
《1977年10月18日》	145
(1)《1977年10月18日》に描かれているもの	145
(2)不確定なイメージ	146
(3)肖像画から曖昧なイメージへ	148
《September》	152
(1)《September》に描かれているもの	152
(2)ひとつのイメージ	154
(3)死のイメージ	156
3. リヒターにおけるエクスポジション	159
第3節 アンゼルム・キーファー	161
1. 不可能な共同体	161
(1)ナチス・ドイツの表象	163
(2)戦後ドイツの表象	167
(3)ありえたかもしれない現在（戦後ドイツの両義性）	168
(4)メランコリア	171
2. 《革命の女たち》	174
(1)《革命の女たち》に表されているもの	174
(2)死の表象	175
(3)近代の表象	177
(4)破壊と創造	179
(5)共同性	181
3. ルーブルの《アタノール》	182
(1)《アタノール》に描かれているもの	182
(2)裸の男	185
結論	189
図版	193
参考文献	207

凡例

- 1.ルビは、当該文字の後にカッコ書きで表記した。
- 2.引用文の強調の傍点やイタリック体は、太字にした。

序

アンゼラム・キーファーの《Salt of the Earth》（2011年）という作品がある。この作品は、2011年の初夏から初冬にかけて、ヴェネチアの「塩の館」という、かつて塩の倉庫として使われていた石造りの空間に展示された。その空間をいっぱいに使って、横4メートル縦2メートル程度の大きさの鉛の板が二十枚ほど、洗濯されたシーツのように吊り下げられている。板と板の間には人が入れるくらいの隙間があり、この作品の鑑賞者は、板の間に挟まるようにして、それぞれを眺める。そのためにかなり近くから鉛の板に対面することになる。鉛の板は緑青や錆色に覆われ、それぞれが異なる色合いになっている。鉛板にはもともと風景の写真が貼られていたという。しかし、そこには「風景」が全く見当たらないばかりではなく、写真が貼り付けられていたことさえ分からなくなっている。鉛や塩からできているこの作品は、化学変化のプロセスに晒されているため、写真は、いつのまにか、埋もれ、消えてしまったのだ。板の一枚一枚は、それぞれに異なる色を見せていて、反復不可能に刻々と変化していく。それは、私たちが鑑賞しているあいだにも、変化していく。空気に晒され、物質的な変化に晒され、それが「作品」として展示され、私たちの視線に晒されている。これが、アンゼラム・キーファーの《Salt of the Earth》という「芸術作品」である。

こうした作品を何と呼べばいいのだろうか。この作品はそれを形作る物質自体が不可逆的に変化していくことを隠さない。そうであるとしたら、それはかつての芸術作品のように永遠を想定したものではない。それに、これは何かの表象でもなければ、造形でもなく、コンポジションというものでもない。あえて言えば、物体のアレンジ、あるいは演出と言ってもいいが、むしろ、これは「露呈＝展示」そのものと言うべきではないか。つまり、それは何かを「表象」しているのではなく、露呈し展示している。そのように「展示」そのものによって作品として成り立っているものなのではないか。もちろんここで言う「展示」とは、「エキスポジション」の全ての意味と働きを畳み込んでいる。つまり、「外に置くこと」、「晒すこと」、「露呈すること」、「見せるべく呈示すること」、「作品を展示すること」。その全てを意味しているのである。キーファーの《Salt of the Earth》にかぎらず、芸術はいま、このような「エキスポジション」として自らを現し始めているのではないか。

エキスポジションとは何か。それはまず第一に、「展示」であり「陳列」であり、「展覧会」である。展覧会とは、芸術作品が展示されるための場だ。だが、芸術作品を「展覧会（エキスポジション）」で鑑賞するというのは、近代の習慣である。近代以前は、絵画や彫刻は、寺院や教会や権勢のある者の館などの特定の空間に設置されて特定の役割を果たしていたり、コレクターによって個人的に所蔵されたりしていた。1793年に、パリのルーブル宮にルーブル美術館の前身となるギャラリーが一般の人々に対して開かれ、それ以降、美術作品が美術館やギャラリーに展示されるようになった。つまり、展覧会とは、美術館ができた近代以降に始まった比較的新しい制度なのである。だが、美術館の制度ができてからは、作品はつねにあらゆる人に対して展示されることを前提とするようになる。それまでも作品はつねに「見られること」を前提として作られてきたが、美術館制度においてそれが前面に出てくることになったと言えるだろう。展覧会で展示されるのは、当然、作品である。今では

作品が展示されるのは当然のことと考えられているため、私たちは「エキスポジション」を芸術作品が「展示」される単なる場所だと考えている。

しかし、今それが変わりつつあるように見える。「エキスポジション」そのものが、芸術作品のあり方に根本的な意味を持つようになっていないだろうか。

これまで、芸術作品は基本的に「表象」としてとらえられてきた。それは、かつて、儀式や宗教や国家のなかで、何らかの出来事や誰かを記憶にとどめるため、出来事を説明し意味を与えるため、あるいは、人々に形象を与えるため、死者を弔うため等々にもちいられてきた。それらは全て、何かを表象するものとして存在してきたのである。表象とは、英語で「representation」、フランス語で「représentation」という言葉であり、ラテン語の「repraesentatio」を語源としている。ドイツ語では「Vorstellung」というが、これもまた、「repraesentatio」の訳語である。「repraesentatio」の動詞「re-praesentare」は、「目の前に置く」「再現前化する」という意味を持つ。このラテン語「repraesentatio」それ自体は、もともとギリシア語「phantasia」の訳語として用いられたものだった。

「phantasia」は「思い描く働き」のことだが、近代の語で言えば「image」とほぼ同義の言葉である。したがって、芸術に与えられていたのは、表象するという役割、イメージを作り出すという役割だったと言える。

そのために、芸術作品とはまず何よりも表象であり、その表象とされたものが展示されるということが近代の芸術のあり方だった。つまり、表象である芸術を、展示の場が支えていたということになる。

ところが、20世紀の半ば頃から、表象そのものの意味が問いなおされるようになった。あるいは、表象という作用が崩壊したと言っていいかもしれない。ヨーゼフ・ボイスのフェルトの作品、ジョゼッペ・ペノーネの木を模したオブジェ、ジェームズ・タレルの光の空間、ダミアン・ハーストの動物の切断、ミケランジェロ・ピストレットの鏡、エル・アナツイの瓶の蓋で織られたタピスリー。これらの「現代アート」と呼ばれるものは、何らかの表現あるいは呈示ではあっても、もはや何かを表象しているとは言い得ない。何かを表象することが芸術の役割ではなくなったのではないか。そう思わせる作品が現れてきている。このことは芸術における重要な転換点にみえる。

そして、芸術作品が、表象するということから離れていったとき、それはなにかを露呈するものと変わっていく。芸術作品を成り立たせる契機が、表象ではなく、エキスポジションそのものとなったということだ。つまり、芸術作品は、たんにエキスポジション（展示）されるだけでなく、何ものかのエキスポジション（呈示、露呈）へと変わっていったのではないだろうか。

そう考えさせるのは、現代の哲学のひとつの傾向、とりわけハイデガー以降の世界大戦の経験を経て更新されてきた共同体をめぐる思考の展開である。

なぜ芸術が共同体をめぐる問いと関係するのか。それは、芸術作品の根本的なあり方に関係している。芸術作品は、つねに「見られるもの」として作られ、「見る」ことを通して多くの人々の「共有」のうちに置かれる。作品は見られることを前提として作られ、作り手以外の人を前提として作られる。その前提のもとでは、作品はそれに関わる人々の共同性においてしか成立しない。したがって、芸術作品は、共同性と根源的なつながりを持っており、根

本的に共同的な何かであり、私たちの共同的関係の結節点なのだ。あまりに自明なこの事実は、かえって問題にされることがまれである。こうした芸術のイメージのはたらきは、言葉のはたらきと同じである。言葉が、同じ言葉を話す人々を結びつけるように、イメージは人々に経験を共有させ、人々を結びつける。だから、表象されたイメージが共同体を支えるものとして機能したり、共同体がイメージを手掛かりとしてひとつの実体として想定されてきたりしたのである。イメージは、つねに共同体の営みに関わってくる「政治的なもの」だったのだ。そうであるとすれば、イメージの表象から「エクスポジション」への転換も、人間の共同存在としてのあり方の変化と関係しているのではないか。

共同体についての考えは、20世紀前半から大きな課題となってきた。マルティン・ハイデガーは、存在論の更新を謳いながら、存在が一個の「主体」という枠組みではとらえられないとし、人はひとりで存在するのではなく、つねに「共に」存在するということ、存在は必然的に「共存在」であるということを強調して、共同性の問いを存在論にまで深めた。ハイデガーの共同存在論は、それを「民族」の共同体に引きつけたことによって行き詰まったが、その「共存在」の考え方を糸口として、その後の共同体論が展開されていく。「共存在」は、存在の前提条件となるあり方だ。存在することのうちに、共同性はすでに生起している。だから、共同体とは、作られるべき目的なのではなく、また何らかの実体として構築されるべきものでもなく、「作品」のように作られるべきものでもない。そうではなく、それは作られる手前に、つねに、「共に在る」というかたちで、私たちの個的存在を基礎付けている。ジャン＝リュック・ナンシーは、ハイデガーが示した「共同体への要請」を読み替え、まさに「個」を成立させる契機としての「分有」に人間の根源的な共同性を見出した。「個」が成立する以前に、それぞれの有限性が露呈され、そして、その露呈が他者に分有されることで個々の主体が成立する。そうであるとしたら、共同性、言い換えれば「共にあること」は、相互の露呈を前提としているのであり、その露呈を介して共同性が生起することになる。そのようにして、共同性を問う思考のなかに「エクスポジション（露呈）」のテーマが引き出されたのである。

このような共同体論の展開の背景には、第二次世界大戦における「強制収容所」の出現という経験があった。それは、人格的・人称的な「個」や「主体」を解体する空間であり、そのような空間で、人は、「主体」として成り立つことの不可能性を、生存の一形態として経験した。現代の共同体論は、人が主体として成り立たないというところから浮かび上がってきた状況を基礎としている。

そして、一方で、絶滅強制収容所は、「表象の不可能性」の問題を提起した場所でもあった。人は表象する能力を持つことによって主体として成立してきたし、描かれることによってステータスを得てきたのだが、産業技術社会化が進み、その究極的な行き先として人間の組織的・機能的大量殺戮の場である絶滅強制収容所が出現したとき、そこに「表象されえないもの」が現れ、さらには人間自体が「表象されえないもの」となったのである。そのとき、芸術は、表象から「エクスポジション」へと決定的な転換を遂げることになった。

さらにつけ加えるなら、表象から「エクスポジション」への移行をもたらした理由のひとつには、19世紀後半に普及し、20世紀のイメージ体験に決定的な変化をもたらすことになった写真の存在がある。写真は産業時代の技術が生み出したものだが、その技術の中核に「エクスポジション」という契機がある。つまり、それは、感光物を光に晒すことでイメージを

つくりだすものなのだ。写真という技術そのものにおいて、「エクスポジション」が重要な作用になっている。そのことは「露出」という用語としても示されている。写真では、露出（英語でexposure、フランス語ではexposition）がまさに問題となっているのである。写真は光に晒すことによってイメージを作り出すものであるため、そこでは、イメージの生産そのものが「エクスポジション」を介して行われている。

さらに、写真は、複製可能なイメージであり、あらゆる人に向けられたイメージである。技術の発展と産業化とともにやってきた写真という新しいイメージは、「晒されること」に存在価値を持っている。こうしたものである写真が、表象から「エクスポジション」への変化を引き起こしたひとつの要素だったと考えることもできるだろう。

人間はいま、「剥き出しの生」の状態に置かれている。ジョルジョ・アガンベンは、ただの「生きもの」としての生物学的レベルの生のことを「剥き出しの生」と呼び、それが近代以降、政治権力の対象となってきたことを明らかにした。「剥き出しの生そのものが政治化されたということは、近代の決定的な出来事」¹だというのである。アガンベンによると、かつては「剥き出しの生」が排除されることで、共同体は基礎づけられていた。しかし、「例外がいたるところで規則になっていく過程と並行して、もともとは秩序の周縁に位置していた剥き出しの生の空間が、しだいに政治空間と一致するようになった」²のである。

この生の剥き出し化が決定づけられた場所が、絶滅強制収容所だった。そこでは、権力が、「生きもの」としての人々を対象として、その生と死とを管理する。ところが、そうした生と死の管理は収容所のなかにとどまることはなかった。それは、今やあらゆる領域を覆い尽くしている市場経済のなかに見えてきている。グローバリゼーションの浸透と拡大の動きのなかで市場経済の秩序が政治を押しつけて最優先されるにつれて、「剥き出しの生」は、ますます顕著な現象として、そして一般的な現象として現れてきているのだ。それは、人が、たとえば国家における国民というような政治的主体ではなくて、市場のなかに入力されマネジメントされる「リソース」に成り果てているからである。グローバルな市場経済のなかでは、人間は「主体性」を剥ぎ取られ、何の庇護の下にもない「剥き出しの生」として扱われている。

このような「剥き出しの生」とは、表象を持たない人間のあり方でもある。主体としての人間は、表象を持つし、何かを表象することができる。表象するということが主体の能力であるとさえ言われてきた。ところが、「剥き出しの生」としての人間とはまさに、その力を奪われたものだ。それは、何の「主体」も身にまとうことなく、表象不可能で、ただ晒されている存在である。

こうした状況において、共同性は「不可能なもの」として現れてくる。なぜならば、「可能性」とは、行為する主体の能力であり、主体が成立していることが前提とされているからだ。だから、もはや主体が成立せず、主体の権能が剥奪された状況においては、「可能性」はどこにもない。そうした意味で、主体なきところに、つまり何らかの主体が意図すること

¹ ジョルジョ・アガンベン『ホモ・サケル——主権権力と剥き出しの生』高桑和己訳、以文社、2003年、11頁

² 同書、17頁

も、作り上げるという行為をすることもなしに露呈される共同性とは、「不可能なもの」なのである。

人が「剥き出しの生」であり、共同性が「不可能なもの」として現れるというこの状況を反映するかのように、現代のアートは、名前も所属も持たない者たちの顔を展示したり、人としてのかたちをなさない「人」を表現したりしはじめている。また、晒されているということを強調するかのように、人の目に晒されること、あるいは風雨などに晒されることによって成り立つ作品も現れている。人間が「晒されるもの」となったのと同期して、表象というよりは「エクスポジション」と呼ぶべき作品が現れ始めた。現代アートは表象を自明のものとして作られるのではない。それは、なにかの表象ではなく、なにかの「エクスポジション」である。

そして、「エクスポジション」として示される現代アートは、まさに共同性を露呈させているのではないか。これまで共同性とかかわり合ってきた芸術は、現代においてもやはり共同性とは無縁ではない。それは、あらたなかたちで浮かび上がってきた共同性を、引き受け、照らし出している。通常、共同体と芸術というテーマは、政治と芸術の関係として扱われてきた問題だが、いま、美的体験が政治とどう結びつき、共同存在のあり方とどう結びつくのかという問いの中におかれている。

表象から「エクスポジション」への転換と、共同性に関する思考があらたな展開を迎える時期は同期している。その同期が、共同性と芸術との根源的なつながりを明確にするだろう。本論文ではそのことを明らかにしていく。

現代の共同体論が照らし出した存在論的な意味での共同性と現代アートの結びつきは、これまで明確には語られてこなかった。共同体の思想家であるジャン＝リュック・ナンシーやジョルジュ・アガンベンなどが美学やイメージに関して数多く論じており、「主体」との絡み合いからそれらを論じることもあるが、それが共同性の体験であると直接的には述べていない。ジョルジュ・ディディ＝ユベルマンがはじめて、その結びつきを感知し、『眼の歴史：第4巻 晒される人々、かたちを表す人々 (L'oeil de l'histoire : Tome 4, Peuples exposés, peuples figurants)』³のひとつの章のなかで、1871年にアドルフ・ウジェーヌ・ディデリが撮影した写真のイメージをナンシーやブランショの共同体論から読み解いていき、「人々 (peuple) を露呈させること」が共同体の探求であるとともに、イメージの探求であると論じた。つまり、共同体とイメージの関わりを、「露呈 (exposition)」という観点から示したのである。そして、ディディ＝ユベルマンは、主に16世紀から19世紀にかけての「貧しい、名もなき人々」のイメージの検証を行っている。

だが、共同性とイメージとが最も深く関わって現れてくるのは、20世紀後半以降の現代アートのイメージにおいてではないだろうか。そして、不可能性の経験をもとに展開された共同体論は、「表象の不可能性」を経て試みられてきた芸術の営みの変容を照らし出すことになる。人が、あらゆる表象から断ち切られ、「個」であることができなくなったということが、一方では共同体／共同性についての思考を問い直す契機となり、もう一方では、芸術作品の創作の仕方を大きく変えさせることになったのだ。表象から「エクスポジション」への転換点で、共同性に関する思考と芸術の営みの交差ははっきりと浮き上がってきた。

³ Georges Didi-Huberman, *L'oeil de l'histoire : Tome 4, Peuples exposés, peuples figurants*, Les Éditions de Minuit, 2012

本論文では、芸術が表象から「エキスポジション」へと移行した経緯とともに、共同性のテーマが芸術にどのように関わってきたのか、そして現代において芸術作品はどのように共同性を露呈させているのかを探っていく。そこで仮定されるのは、芸術が表象から「エキスポジション」へと変わっていったということと、「エキスポジション」として展開する現代アートのあり方と現代における共同性の論理は関連づけて考えられるということである。

まず、1章「表象からエキスポジションへ」では、現代アートが何を見せているのかを明確にするために、これまで表象がどのように変遷していった、現在どのようなステータスにあるのかを論じる。最初に、表象がどのような機能をもっていたのかを、古代ローマにおける肖像「イマーゴ」、ルネサンス期における人々の肖像、近代国家のイメージ表現としての絵画などから探っていく。ここで問われるのは、表象の政治的ステータスである。政治空間のなかで、表象がどのような役割を果たし、そして人々に位置を与えてきたのかということだ。そして、次に、19世紀後半から20世紀前半における表象の変化を、絵画における変化やその受容の変化という観点から辿る。絵画そのものの変化がある一方で、写真の誕生によってイメージのあり方そのものが変化を遂げた。芸術作品は、展示されることに大きな意味を持つようになっていく。最後に、絶滅強制収容所の出現を契機として芸術に生じた変化を検討する。人間のステータスが変化するのと同期して、芸術は表象からエキスポジションへと変化したと考えられる。

次に、2章「共同性のエキスポジション」では、現代アートにおいて表現される人々の形象が何を意味しているのかを探り、そこに露呈される共同性について論じる。ここで言う共同性とは、何らかの集団ないし実体としての共同体のことではなく、人間が「共に在る」ということの様態とも言い換えることができる共同性、私たちが存在することそのもののうちにすでに含まれている共同性のことである。そのような共同性のあり方を明らかにしたのが、現代の哲学者ジャン＝リュック・ナンシー、ジョルジョ・アガンベン、ロベルト・エスポジトの共同体論である。「共に在る」ということは、何らかの実体として実現される以前に、存在の様態であるというのが彼らの共同体論で強調されていることであり、また、こうした考えは近代以降の共同体に関する思考を新たな次元へと開いてきた。ここでは、共同性という言葉は、そうした「共に在る」という存在の様態を含意するものとして用いる。

実体として形成されることのない共同性は、露呈されるものでしかありえず、また、私たちはそのような共同性に対して露呈されている。そして、共同性の露呈は、芸術作品の「エキスポジション」のうちに、作品そのものとともに「展示」＝「露呈」されている。本章では、ナンシー、アガンベン、エスポジトの共同体論を手掛かりとして、現代の美的体験のなかに共同性がいかに露呈されているのかを明らかにしていきたい。

3章「現代アートと共同性」では、2章で論じた現代の共同体論をベースとして、具体的な作品において、共同性がどのようにテーマ化されているのかを論じる。ここではクリスチャン・ボルタンスキー、ゲルハルト・リヒター、アンゼラム・キーファーの三人の作品を分析するが、ここで取り上げる三人のアーティストは、いずれも、なにかを表象するというよりは、何かを露呈させることで作品を作り上げている。彼らがどのように作品の「エキスポジション」を行い、そこに何が露呈されているのかを探っていきたい。

第1章 表象からエクスポジションへ

本論文が主題とするのは、現代アートがいかにして現代の共同体論と結びついているのかということであり、第二次世界大戦以後の状況に焦点を当てる。だが、その状況を明確にするために、それ以前のイメージの芸術がどのようなものであったのかを確認する必要がある。芸術は、とりわけ近代においては、「表象」として語られてきた。本論文では、それがある時期から「エクスポジション」へ変容したと仮定しているが、その変容を検証するために、まずは「表象としての芸術」がどのようなものとして考えられてきたのかを明らかにしなければならないだろう。

芸術は、古代ローマの大プリニウスが記述する「絵画の起源」から、あるいは古代ローマで制作されていた肖像「イマーゴ」から、20世紀後半に表象の不可能性が問題になる時点まで、「表象」としてとらえられてきた。そこで、第1章では、表象とはどのようなものであり、それがいかに変化していったのかを探る。第1節では、古代ローマからルネサンスを経て、近代の国民国家の時代に至るまでを対象としている。ここでは、イメージによる表象があまねく「人」や「人々」の表象であったことに注目し、イメージと権力との関係性を浮き上がらせる。とりわけ西洋においてイメージは長い期間に渡って、政治（すなわち共同性）と関わってきたのである。第2節では、19世紀後半から20世紀前半を対象としている。この時期にイメージのあり方が、技術的な面からと受容の面から変化したからである。最後に、第3節は、芸術に大きな変化をもたらしたと考えられる出来事について論じる。ここで、イメージの芸術が、表象から「エクスポジション」へと変化していったことを示したい。

第1節 表象の位置と役割

本節では、表象の効果と表象されることの意味を、西洋における肖像や絵画から読み解いていく。イメージによる表象はどのような機能を持っていたのか。そして、その機能は具体的にどのように働いてきたのだろうか。ここでは、表象の機能を考察するとともに、ルネサンス期や近代国家成立の時期に描かれた絵画におけるイメージから、政治の領域において人々がどこに位置づけられていたのかを探る。

1. 絵画の起源

イメージを作り出すこと、それはどのようにして始まったのだろうか。天文、地理、動物、植物などの知識をまとめた『博物誌』を著した古代ローマの大プリニウスは、絵画の起源について、ひとつのエピソードを伝えている。

エジプト人は、それ〔絵画〕は彼らの間で、6000年前、それがまだギリシアに伝わらないうちに発明されたものだと言断する。これは確かにいい加減な断定である。ギリシア人について言えば、そのある人々は、それはシキオンで発見されたといい、ある人々はコリントスで発見されたという。しかしすべての人々が一致しているのは、それは人間の影の輪郭線をなぞることから始まったということ、したがって絵はもともとこういうふうにして描かれたものだということである。¹

¹ プリニウス 『プリニウスの博物誌3』中野定雄・中野里美・中野美代訳、雄山閣出版、1986年、第35巻5、1409頁

これにしたがえば、人間によるイメージの作成は影をなぞることから始まった。つまり、人そのものをなぞったのでもないし、モデルを直接見て描いたのでもないということだ。光によって壁に投げかけられた影をなぞったということは、描く対象が目の前にいながら、その対象を見ずに、あえてその投影の方を利用したということの意味する。人は、影という自然に作られた「イメージ」をまねてなぞることによって「イメージ」を作り出し、それを残したのだ。

絵画における「影」に着目したヴィクトル・ストイキツァは、この絵画の始まりのエピソードについて、次のように述べている。

西洋の芸術表象の誕生が、「陰画＝否定（ネガティブ）」にあるということは、きわめて重要だ。絵画が最初に現れたとき、絵画は不在／現前（身体の不在、身体の投射の現前）というテーマの一部をなすものであった。したがって、芸術の歴史には、この不在と現前の関係に関する弁証法がいたるところに存在しているのである。²

プリニウスが記述するように、絵画のはじまりが人の影の輪郭をなぞることにあつたとすれば、そこには「不在」が潜伏している。

影はいずれ消えるだろう。モデルが立ち去ったときである。それまでは、なぞった輪郭は影の暗さによってはっきりとは見えていないかもしれない。モデルが立ち去ったときにはじめてなぞった輪郭が見えるようになる。つまり、絵画は不在を契機としてはっきりと見えてくるのだ。絵画は、モデル本人がそこにいるときには問題とはならず、モデルがいなくなったときにはじめて絵画として残された痕跡が見えてくるということだ。影に沿って描かれたイメージは、本人がいなくなったときにはじめて絵画として成立する。

絵画が描かれる対象がいなくなったときにはじめて見えてくる「痕跡」であつたとすれば、絵画を描くとは不在を見越した行為だったということになる。絵画を描くとき不在は予め想定され、絵画にはつねに来るべき不在が含まれていたのだ。

さらに、プリニウスは、絵画における不在の予期を強調するエピソードを記している。それは、絵画のはじまりと彫像のはじまりとを結びつけたエピソードだ。

粘土で肖像をつくるのが、コリントスでシキュオンの陶器師のブタデスによって発明されたのは、あの同じ土のお陰であつた。彼は彼の娘のお陰でそれを発明した。その娘はある青年に恋をしていた。その青年が外国へ行こうとしていたとき、彼女はランプによって投げられた彼の顔の影の輪郭の上に描いた。彼女の父はこれに粘土をおしつけて一種の浮彫りをつくった。それを彼は、他の陶器類といっしょに火にあてて固めた。³

² ヴィクトル・I・ストイキツァ『影の歴史』岡田温司・西田兼訳、平凡社、2008年、5頁 [Victor I. Stoichita, *A Short History of the Shadow*, Reaktion Books, 1997, p.7]

³ プリニウス、前掲書、第35巻43、1438-1439頁

ブタデスの娘が絵画を描いたのは、いなくなってしまう青年の姿を残しておくためだった。この最初の「画家」は不在を予期し、描いた。さらに、陶器師ブタデスは壁に固定されていた肖像画を壁から引き出し、立体の陶器として持ち運び可能な肖像を作り出すことになる。ブタデスの娘が書いたのは単なる輪郭線であったが、ブタデスはそれを肖像に仕立て上げたのである。

プリニウスのテキストでは直接的に触れられていないが、ストイキツァの分析と解釈によると、ブタデスの娘が壁の輪郭をなぞった時とブタデスが浮彫りを作った時のあいだには、モデルとなった青年の死があると考えられると言う。その青年が死んでしまったために、ブタデスは浮彫りの像を作り「失われた人物を複製」したというのである⁴。この解釈は、イメージの作成に死が関わっていることを強調する。

なお、ブタデスの娘は「ランプによって投げられた」影の輪郭をなぞったと書かれているが、絵画の始まりが夜にあるということにも注目しておくべきだろう。日中の太陽の光によってできる影ではなく、夜の闇の中のランプによってできる影だったのである。絵画は、薄暗がりの中にある曖昧な光のもとに成立したのだ。

最初の絵画は人の痕跡として描かれた。だが、それが痕跡であるとしても、絵画は、単に誰かがかつてそこにいたというしるしであるだけではなく、現に今そこにあるイメージだ。痕跡でありつつ、現前するものなのである。だからこそ、イメージは、常にそれを見る者に何らかの作用をもたらしてきた。イメージは力を持っていたのである。そして、そのイメージの力は死と避けがたく結びついている。

2. イマーゴに見る表象の機能

イメージの語源となる言葉はイマーゴ (imago) である。イマーゴとは、もともとは古代ローマで作られていた顔の模型のことを意味していた。イマーゴは単数形だが、一般的に肖像は複数形でイマギネス (imagines) と呼ばれてきた。

古代ローマで作られていたというイマギネスとはどのようなものだったのか。実物のイマギネスは残されていないのだが、ローマの大プリニウスや、紀元前二世紀のローマの歴史を書いたポリュビオスが、イマギネスがどのようなものだったのかを伝えている。プリニウスは、『博物誌』の第35巻「絵画」の中で、祖先の時代の習慣では各家に鑑で作った一族の顔の模型があったと記述している。この顔の模型は、「一族の間に葬儀がある際、その行列に運んで行く肖像に用いられた。その一族の誰かが死ぬと、必ずかつてその人の家にいた人たち全員が出席したのだ」⁵という。家族の誰かが死んだ際に、祖先の「代理人」としてイマギネスという肖像が葬儀に参加したのである。また、イマギネスは死者の面影をかたちとして残したものというだけではない。一族の死者たちを代理するものとして死の儀式で使われていたということは、イマギネスは死を媒介するものだったということである。イマギネスを介してかつての死者があらたな死に立ち会い、あらたな死者がかつての死者たちに迎え入れられる。イマギネスは不在者の代理表象であり、死を介した表象だった。イマーゴ／イマギネスはこのように、死者の「代わり」をなすものとして、死と結びついていた。

⁴ ストイキツァ、前掲書、21頁 [Victor I. Stoichita, op.cit., pp.18-19]

⁵ プリニウス、前掲書、第35巻2、1407頁

このイマギネスという代理表象は死と関わっていて、とりわけ一族の死者と生者を取り集める。そのために、イマギネスはそれ自体、共同性と関わり、そしてさらにそのことを通して「政治性」を帯びる。死は人間にとって、絶対的な限界だが、イマギネスが死者の代理であるということは、それが人間の限界を超えたものだということを意味している。死すべきものである人間にとって、死は抗いがたい力を持つため、死は権力の源泉になる。イマギネスには、イメージと権力の結びつきの古い起源があるだろう。イマギネスは、共同体における権力の現前化であり、その象徴であり、そしてまた、その集約点として機能したのである。

イマギネスと権力との関係は、あらゆる人がイマギネスを作ることができることを許されていたわけではないということにも表れている。プリニウスの『博物誌』における記述では、イマギネスは各家にあったとされているのだが、実際はそれを持つことができた家は限定されていたという。古代ローマでイマギネスを作ることができたのは、パトリキ（貴族）と公官吏職に就くことができたノビレス（新貴族）のみだった⁶。「少なくとも公官吏職に就いたことのある過去の家族を表象するために、イマギネスは蠟でその顔を型取りして制作された」⁷という。

また、ポリュビオスの記述によると、イマギネスが持ち出されたのは、高名な人の葬儀のときだった。つまり、限られた人のみがイマギネスを作ることができたというだけではなく、イマギネスを用いた葬儀を行う人も限定されていたということだ。であるとすれば、なおさら、イマギネスの提示は、何よりも力の提示だったということになる。ポリュビオスは次のように記している。「偉業を成し名を上げた人々の肖像がいちどうに並び、まるで生命を吹き込まれたかのような姿を見せしているそのありさまを見て、恍惚としない者がいるだろうか。これにまさる景観が、いったいどこにありえよう」⁸。

記述された肖像の始まり、そしてイメージの端緒がこのようなものであったことは興味深い。なぜなら、このイマギネスの持つ特徴は、近代の「表象」概念と重なり合うからである。それがどのように重なり合うのかを示すために、まずは表象とは何であり、どのような働きをするものなのかを確認しておきたい。

表象とは、英語の「representation」、フランス語の「représentation」であり、「再現」「再現前化」「代行」「代表」などと訳される言葉である。また、この言葉は演劇の「上演」という意味でも使われており、役者が役を演じてある物語を再現することも「representation」という。「再現」「再現前化」「代行」「代表」「上演」、それらをまとめて一言で言うと、基本的には、「そこにはない何かの代わりに別のものがそれを再現すること」を意味しているということができる。

場合に依じてさまざまな訳語が当てられる言葉だが、それが主に使用される領域も二つにまたがっている。この言葉は芸術に属する言葉でもあり、政治に属する言葉でもある。芸術の領域では、例えば、絵画がある対象を表現したとき、絵画が対象を表象しているという。政治の領域では、「representative 代表制」という言葉が当てられるように、ある選ばれた

⁶ 階級はパトリキ（貴族）とプレブス（平民）に分類されていたが、身分闘争の後、プレブスが公官吏職に就くことができるようになった。そのような公官吏職に就いたプレブスがノビレス（新貴族）と呼ばれる。

⁷ 水野千依『イメージの地層——ルネサンスの図像文化における奇跡・分身・予言』名古屋大学出版会、2011年、229頁

⁸ ポリュビオス『世界史 ；2』竹島俊之訳、龍溪書舎、2007年、360-361頁

少数の者はその人を選んだ人々を「代表」し、彼らの「代行」として何らかの行為をなすことを意味する。「representation」という言葉が、芸術の領域と政治の領域にまたがって使われてきたのはなぜだろうか。同じ言葉である以上、「再現」にしても「代表」にしても原理的にはひとつのことを指しているはずである。そして、「representation」という同じ言葉が使われてきたということは、「表象＝代行」ということが政治と芸術とが重なり分岐する点であることを示している。政治において、そして芸術において、表象という「何かの代わりに別のものがそれを再現すること」は、どのような効果を持つのだろうか。

このことに関して重要な考察をしたのは、ルイ・マランである。マランは、ほかでもない権力と表象の関係をテーマにした著書『王の肖像——権力と表象の歴史的哲学的考察』において、ルイ14世治下のさまざまな表象の領域を記号論的に考察し、権力は自らの表象を生み出すということ、そして表象は権力として自らを生み出すということを明らかにした。このなかで、マランは、表象 [représenter] に二つの意味があることを明確にし、そのそれぞれがもたらす効果について述べている⁹。一つ目は、「再-現する」「再-提示する」という意味である。この場合の接頭語の「re」は置き換えを意味しており、それは、今ここに存在しなかったり他の場所にあったりするもの、すなわち不在のものに代わって、その代わりのものが今ここで提示されるということを表している。そのため、表象の効果は、「他者・不在者をいまここに実物として在るがごとくに在らしめること」ということになる。そして二つ目は、「呈示する」「目の前にさらす」という意味であり、こちらの場合は接頭語の「re」は強調や反復を示している。これは例えば、「パスポートを提示する」、あるいは「認可証を提示する」などと言うときに使われる語であり、何らかのかたちで法的資格の提示に関係している。その書類の提示が、書類を提示するのみならず、その保持者自身がそこに存在することが合法的であること自体を示しているからである。したがって、何かを提示しつつ自らを提示するため、表象することが、その主体を構成し裏打ちすることになる。以上のように表象は、不在や死に代わる現存の効果と、主体を構成する効果という二つの効果を持つことになる。そしてその二つが、マランにおいては以下のようにひとつの効果に集約されることになる。

表象機序の第一の効果、表象の第一の力—不在と死に代わる現存の効果と力。第二の効果、第二の力—主体の力、すなわちメカニズムの作用が自己自身へと反射することから生じる体制化、許可＝権威づけ、合法化＝正当化の（権）力。そこで、もし表象一般が現に二重の力を持つものであるとすれば、すなわち不在者や死者を再び想像裡に現存せしめ、さらには生けるものたらしめる力と、これに加えて、現存し生けるものの資質や正当性や資格などの諸々のしるしを存在に提示することによって、それ自身の合法的で権威づけられた主体を樹立する力と、この二つの力を併せ持つとすれば、一言い換えると、もし表象が事実上でも権利上でも、自己の再生産を可能にする諸条件を再生産する

⁹ ルイ・マラン『王の肖像——権力と表象の歴史的哲学的考察』渡辺香根夫訳、法政大学出版局、2002年、4-5頁

[Louis Marin, *le portrait du roi*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1981, pp.9-10]

ものであるとするならば、権力が表象を自己のものとする意義が理解されるのである。
表象と権力とは性質を等しくする。¹⁰

このように、マランは表象の二つの効果を結びつけて、「表象としての権力」と「権力の表象」が一致していることを示す。そして、マランはその一致を「王の肖像」の中に見出だしていくことになる。

だが、このマランの表象についての見解は、近代の「王の肖像」にのみ当てはまるものではない。それは、表象の始まりとも言えるイマギネス／イマーゴにすでに体现されていたのではないか。マランの言う表象の二つの効果が示されているもっとも初期の事例が、イマギネスだったと考えることができるのだ。それは、イマギネスが、まさに死者の代理として機能しており、そしてまた、ある権利の提示に結びついていたからである。

イマギネスは家族の誰かが死んだときに祖先になりかわって葬儀に参列していた。それは、この肖像が死者の代理とみなされていたことを意味している。このことは、マランの言う表象の第一の効果、「他者・不在者をいまここに実物として在るがごとくに在らしめること」なのである。

さらに、イマギネスは表象の第二の効果、すなわち、何らかの法的資格の提示に関係している効果も持っていたと考えられる。なぜなら、イマギネスを作ることにはあらゆる人に認められていたわけではなく、パトリキ（貴族）とノビレス（新貴族）のみに与えられた特権だったからだ。そのため、イマギネスは単なる肖像なのではなく、それを作ることができた権利そのものをかたちとして示したものだだったのである。イマギネスは、公官吏職に就いたときに制作され、その人が亡くなった後に遺族に贈られ、その人物の名誉を保存しその記憶を維持し続ける機能を持つことになった¹¹。そしてプリニウスが記述するとおり、イマギネスを継承した一族はその後の葬儀の際にその都度イマギネスを展示する「像による葬儀」を行っていた。こうして葬儀の都度皆の前に展示されるイマギネスは、先祖の栄誉の記憶を繰り返し集団的に思い返す働きを持つ。このような機能を持っていたイマギネスは、マランの言う表象の第二の効果として、「資質や正当性や資格などの諸々のしるし」を提示していたのである。

したがって、ルイ・マランが絶対王政の肖像について述べていることは、古代ローマで作成され繰り返し展示されていたイマギネスにおいて原初的なかたちですでに行われていたとみなすことができる。イメージを作り出すこと、イメージとして表象することが、一方では不在あるいは死という絶対的不在の代理に結びついていて、もう一方では何らかの力や権利の提示に結びついていたということが、イマギネスにすでに読み取れる。つまり、イマギネスというイメージの原型は、「表象すること」の二重の機能、芸術と政治を結びつけ分節する役割をすでに担っていたのである。

¹⁰ 同書、5-6頁 [ibid., pp.10-11]

¹¹ 水野千依、前掲書、228-232頁

3.肖像から群衆像へ——ルネサンス期の転換点

古代ローマにおけるイマギネスは、貴族たちにのみ限定された特権的な表象の方法だった。それに限らず、古代から中世の彫像や肖像画は、一般に皇帝などの権威者の像や、キリストや聖人を象っており、特別な身分の人々を表象していた。例えば、ビザンティン美術でもっとも有名なラヴェンナのサン・ヴィターレ聖堂（547年）の壁画を見てみよう。そこには、キリストやローマで殉教した聖ウィタリス、サン・ヴィターレ聖堂の建設工事を始めた司教エクレスィウスなどとともに、廷臣や聖職者を従えた皇帝ユスティニアヌスと皇妃テオドラが描かれている。ここで、イメージがそこに描かれた人々の権威を示すために用いられていたことは明らかである。中世の時代になると、キリスト教美術が盛んになり、イメージは壁画やステンドグラスなど聖堂や教会の建物の一部として描かれ、彫像は教会の中に置かれたり教会の建物を装飾したりするために作られた。そこに描かれ、彫られたのはキリストや聖人たち、そして天使たちである。この時代、光輪を持つ人物像がイメージの中心となった。

そのようにして古代から中世にかけて、肖像は特権的な身分の人々のものだったのだが、その事情が変化し始めたのが、ルネサンスの時期である。ルネサンス期の絵画では、ひとつの場面に描かれる人々の数が増え、そして、聖人や特権的な身分の人々とは異なる人物がイメージの中に現れはじめる。より広い階級の人々がイメージに登場し始めたのだ。一般の人々が群衆として絵画のなかに登場するのは、ルネサンス期のイメージのひとつの特徴だと言えることができるだろう。

(1)世俗的権力者の登場

中世末期、フィレンツェやフランドルの教会や宮廷の壁に、王でもなければ聖人でもない、そう言ってよければ「ふつうの人々」の肖像が展示され始めた。商人や銀行家が社会的に力を持つようになり、教会の祭壇画の寄贈者となったときに、彼らは自分たちの姿を描かせ、それを展示させたのである。寄進者の肖像が現れるのは13世紀のことであり、祭壇画を寄進したのが誰かを示すために、その故人を絵のなかに描き出したのだった¹²。このようにして、教会の祭壇画のスポンサーとなった人々が、王権や宗教的権威とは関係なしに肖像として描かれ始めたのである。

はじめは彩色十字架の基部に小さく控えめに描かれた寄進者の肖像は、ジョットの世代から、しだいに大きく描かれるようになっていく。さらに、ふつうの人々の姿は「肖像画」というジャンルに限定されることなく現れ始めていた。聖書のエピソードを描いた場面にも寄進者が登場してくるようになったのである。

中世の西洋絵画の大半を占めていたのはキリストや聖母をはじめとする聖書の中の場面、とりわけその主要人物たちであったが、ルネサンスの時期には一般の人々がその場面に参加するようになる。それをよく示しているのが、アビ・ヴァールブルクがフィレンツェの文化的・社会的背景を考察しながらルネサンスの芸術を論じるときに取り上げたギルランダイオの絵である。ヴァールブルクはフィレンツェのサンタ・クロチェ聖堂バルディ礼拝堂のジョットの《フランチェスコ会の会則認可》（1320年代）とサンタ・トリニタ聖堂のドメニコ・ギ

¹² ジョン・ポープ＝ヘネシー『ルネサンスの肖像画』中江彬・兼重護・山田義顕訳、中央公論美術出版、2002年、232頁 [John Pope-Hennessy, *The portrait in the Renaissance*, Princeton University Press, 1979, p.257]

ルランダイオの《教皇ホノリウス三世によるフランチェスコ会の会則認可》（1482－86年）を比較し、そこに見られる違いを指摘した。この二つの絵は、どちらも同じ場面を描いている。聖フランチェスコが教皇から修道会の会則を受けとっている場面である。約160年の開きをもって描かれたジョットとギルランダイオの絵の違いにヴァールブルクは注目する。

これらの二つのフレスコ画の比較から明らかになるのは、ジョットの時代から宗教的関係の形態がいかに根本的に変化したかということである。このように、宗教的に公式とされる造型言語がはなはだしい変化をきたしているため、広く美術史的な訓練を受けた鑑賞者ですら、なんの準備もなくドメニコのフレスコ画を眺めたときには、聖人伝の場面とはまったく関係のないものをそこに探し求めることになるかもしれない。おそらくその鑑賞者は、常会の祝祭か何かがシニョーリア広場で執りおこなわれていると考えることだろう。¹³

ジョットとギルランダイオは同じ場面を描いているのだが、ジョットの絵が有名な聖人伝の場面とすぐに分かるのに対して、ギルランダイオの絵はシニョーリア広場の祝祭に見えるのである。なぜか。それは、まず、ギルランダイオにこの絵画の制作を依頼した商人のフランチェスコ・サセッティやその息子、そしてロレンツォ・デ・メディチなどがこの絵の中に描かれているからである。つまり、ギルランダイオは当時生きていた人々を絵画の中に描き込んだのだ。画面の横脇の手前の方に描かれたサセッティやロレンツォ・デ・メディチは、この聖人伝の一場面を見守っているかのように見える。彼らは聖フランチェスコたちよりも手前に場所を占めているためにひとまわり大きく描かれており、また、赤い衣装の彼らは、この絵の主人公であるべき聖フランチェスコよりも目立っている。そして画面の下方にはロレンツォ・デ・メディチの子供たちが階段を昇ってきている様子が描かれている。さらに、画面の背景の部分にはまさにシニョーリア広場を行き交っているようなふつうの人々が描かれている。その情景は特に聖フランチェスコのエピソードとは関係がない、その時代のフィレンツェの人々の日常生活の一場面である。この絵は、両脇にサセッティやロレンツォ・デ・メディチ、下方にロレンツォの子供たち、そして背景にシニョーリア広場を行き交う人々を配置することで、聖人伝の場面を当時のフィレンツェの人々がぐると取り囲む構図となっている。ギルランダイオは聖フランチェスコの会則認可の場面を利用して、この絵が描かれた当時に生きていたフィレンツェの人々の姿を描いたのである。「それまで寄進者の特典は、絵の隅にひっそりと敬虔な姿で登場することにかぎられていたが、ギルランダイオと注文主は、この権利をずっと拡大して、聖人伝の見物人としてばかりか役者としてもまた、その生身の肖像を聖なる物語そのもののの中に登場させるまでになった」¹⁴のである。彼らの姿が絵画に登場することによって、聖書の物語は天上の物語として呈示されるのではなく、世俗の世界に引きつけられたかたちで表現された。

こうして市民階級の人々の肖像画が絵画の中に差し込まれ始め、次第に存在を強調するように拡大して描かれていく。ギルランダイオの例では、芸術家のパトロンとなる裕福な商人、

¹³ アビ・ヴァールブルク『ヴァールブルク著作集；2；フィレンツェ市民文化における古典世界』伊藤博明監訳、ありな書房、2004年、69-74頁

¹⁴ 同書、69頁

あるいは後に政治的権力を持つことになるメディチ家の人々が描かれていた。これは、あらたに権力を持ち始めた人々が画家に自分の姿を描かせたということであり、こうした「肖像画」は、新しい階層の社会的栄達の表現である。あらたに権力を持った人々が自分の姿を画家に描かせたということ、そこには、自分の存在を見せ、永続化しようという欲望が読み取れる。古代ローマにおけるイマーゴが肖像となった個々人の欲求とは関係なく作られたのに対して、ルネサンス期における人々の肖像は、自らの存在を刻み込もうとする個人の欲望に裏打ちされている。そうした欲望によって、肖像のステータスは変わっていったのである。

(2) 群衆の登場

市民階級の人々の絵画への登場で示されたように、表象されることは表象された人の力を表している。表象作用そのものが、政治性を孕んでいるのである。描かれることに含まれた政治性は、表象行為の根本に結びついている。そして、権力の生成そのものを表象が絡みとって、イメージに映し出している。

あらたに権力を持った人々の肖像画が描かれ始めた一方で、もうひとつ注目されるのは、同じ頃に無名の人々が群衆というかたちで絵画に登場してくることである。例えば、ジェンティーレ・ダ・ファブリアーノの《マギの礼拝》（1423年）やパオロ・ヴェロネーゼの《カナの饗宴》（1562-63年）に、数えきれないほどの人々の姿を見ることができる。ファブリアーノの《マギの礼拝》は、聖家族のもとにやって来る三博士が主題ではあるが、その三博士に従う大勢の人々の行列が描かれている。その人々はほとんどが無名の一般の人々だ。ヴェロネーゼの《カナの饗宴》は、ヴェロネーゼがこの絵を描いた当時のヴェネツィア貴族の宴会の場面に見える。「カナの饗宴」とは、キリストが水をワインに変えるという奇跡を起こしたエピソードの場面なのだが、ヴェロネーゼの絵画のなかでそのエピソードはほとんど強調されていない。キリストは中央に描かれているが、大勢の人々の中に埋もれていて目立たなくなっている。《カナの饗宴》は聖書の出来事を描いているというよりは、それは絵画を描く口実にすぎず、むしろほとんど風俗画として描かれていると言ってもいい。聖書の場面を利用して、群衆の姿が描かれたということだ。「マギの礼拝」にしても「カナの饗宴」にしても大勢の人々が登場することが必須のエピソードというわけではなく、例えばフラ・アンジェリコの《マギの礼拝》（1420年、《受胎告知とマギの礼拝》の下部）やジョットの《カナの婚礼》（1303-1305年）は最低限の人数でひっそりと描かれている。ファブリアーノの《マギの礼拝》やヴェロネーゼの《カナの婚礼》には、あえて大勢の人々が群衆として描かれているのである。ジョン・ポープ＝ヘネシーの表現によれば、群衆の肖像は、15世紀に「この頃のすべての伝染病と同様、それはとくに猛威をふるった」¹⁵。つまり、群衆の肖像は、この時代の流行だったのである。

また、このように聖書の場面に人々が群衆として登場し始めるのと同じ時期に、宗教的主題とは関係のない都市の情景や農村の情景も描かれ始めていた。そうした絵画には無名の人々が登場する。例えばランブル兄弟の《ベリー公のいとも豪華なる時祷書》（1413-16年）では、畑に種まきをする人や耕す人、草刈りをする人などが描かれている。ここに描かれた人々には影がつけられている。影を持つ姿は、「彼らは時間のなかに存在しているので

¹⁵ ポープ＝ヘネシー、前掲書、18頁 [Pope-Hennessy, op.cit., p.19]

あり、本質にかかわる抽象のうちにではなく、瞬間の唯一無二性のうちに表象されている」¹⁶ことを意味する。ここに描かれたのは、時間のうちに、つまりは「永遠」のなかにではなく世俗的空間のなかに生きるふつうの人々なのである。

さらに16世紀になると、フランスやイタリアで描かれた風俗画では、「名前を持たない、分け前を持たない人々が突然場面の前を占める」¹⁷ようになる。そこに描かれたのは名もなき貧しい人々だった。こうした名もなき「民衆」とは、古代ローマで言えばプレブスであり、イマーゴを持つことのなかった階層である。その階層が、この時代にイメージを持ち始めたのである。

絵画に描き込まれた無名の群衆とはいったい何なのか。当時の世俗的権力者たちが自ら要求して肖像を描かせたのとは反対に、無名の群衆は自らが描かれることを求めたのではない。描かれた群衆の姿は、イマギネス＝肖像ではない。彼らは肖像になるほどの力を持っていないからだ。では、なぜ描かれるのか。それは、彼らが存在していたからである。無名の人々が、集合的存在として時代に登場していた。画家はそれを描かざるをえなかったということだ。無名の群衆が描かれたということ、それは、その時代に存在していた無名の群衆が意識されていたことを示している。

こうしてイメージの世界に、名もなく権力もない人々の姿が現れた。このルネサンスの時代の現象を、肖像の「民主化」と呼ぶことができるだろう¹⁸。無名の群衆が、みずからの意志とは無関係に、存在として登場したということそれ自体が、表象の場の民主化である。

絵画に登場した一般の人々とは「民衆」と呼ばれる人々であるが、「民衆」とは何なのかを考えておくべきだろう。英語のpeople、イタリア語のpopolo、フランス語のpeupleという言葉について、ジョルジョ・アガンベンは、「近代ヨーロッパ諸国においてはこの語が常に、貧民、恵まれぬもの、排除された者をも指している、という事実」があると指摘している。「すなわち、同じ一つの語が、構成的な政治主体を名指すと同時に、権利上はともかく事実上は、政治から排除されている階級をも名指している」¹⁹。ルネサンス期に現れ始めた人々の形象とは、一方では政治的主体としての「民衆」だが、しかし他方では貧しく排除された「民衆」でもあった。

また、貧しい人々が絵画に描かれるというところに、あるひとつの政治的設定があると考えられる。ディディ＝ユベルマンは、16世紀に「分け前を持たない人々」が絵画に登場したと指摘しているが、この「分け前を持たない人々」というのはジャック・ランシエールの用語である。ランシエールは、政治が、富める者と貧しい者の闘争の創設と一体となっていると言い、次のように述べる。

¹⁶ ツヴェタン・トドロフ 『個の礼讃——ルネサンス期フランドルの肖像画』岡田温司・大塚直子訳、白水社、2002年、111頁 [Tzvetan Todorov, *Éloge de l'individu : essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, Paris : Adam Biro, 2000, p.87]

¹⁷ Didi-Huberman, Georges, *L'oeil de l'histoire : Tome 4, Peuples exposés, peuples figurants*, Les Éditions de Minuit, 2012, p.115

¹⁸ Ibid., p57

¹⁹ ジョルジョ・アガンベン 『人権の彼方に』高桑和己訳、以文社、2000年、35頁 [Giorgio Agamben, *Moyens sans fins : Notes sur la politique*, Bibliothèque Rivages, 1995, p.39]

分け前なき者たちの分け前、つまり貧しい者という当事者 (partie) ないしは集団 (parti) が存在するときに、政治が存在するのである。貧しい者が富める者と対立しているというだけでは、政治は存在しない。というよりむしろ、貧しい者を実体として存在させるのが、政治—つまり富める者の支配の単純な諸結果の中断—だと言わなければならない。²⁰

ランシエールの言うように、政治が「貧しい者を実体として存在させる」ものであるとしたら、絵画は貧しい者を描き出すことによって彼らを目に見えるものにする。そうすると、ルネサンス期から描かれ始めた貧しい人々とは、「貧しい人々」として位置づけられた人々なのである。ある特定の人々を「貧しい人々」として位置づける設定は、絵画によって支えられるだろう。

人々の表象は変遷を辿ってきた。特権を表しているイマギネスという肖像から出発して、ルネサンス期には聖書の場面を利用して裕福な権力者たちの肖像や群衆像が描かれ、そして16世紀にはほとんど権利を持たないようなふつうの人々が描かれるようになった。この変遷は、表象の「世俗化」であるとともに「民主化」である。「人々の様相はユマニストの大きな転換によって世俗的な次元にもたらされ」²¹、「この世俗の転換の後に、露呈されている人々を見ることが考えられうるものになる」²²とディディ＝ユベルマンは述べる。ルネサンスという転換点より前に一般の人々は表象されなかったし、表象され得るものとさえ考えられてはいなかった。人間を前面に押し出すルネサンスの時期を転換点として、ふつうの人々が表象されるようになったのだ。すなわち、ふつうの人々が見えるものとなったのである。

4. 政体の表象と民衆の表象

(1) 「ポポロ」のイメージ

一般の人々が絵画に登場し始める時期は、「民衆」が政治の場面に登場してくる時代とほぼ一致している。イタリア語で「民衆」や「平民」を表す言葉であるポポロ (popolo) は、13世紀には、同業組合組織のことを指す固有名詞としても用いられた。この組織は、構成員の大半が平民だったために「ポポロ」と名付けられたのだ。さきほど触れたように、「ポポロ」という語には、政治から排除されたものという意味がある一方で、政治的主体の意味もある。まさにその事例となるのが、力を持たず政治から排除されたものであった平民＝ポポロと、やがて政治的主体として権利を持つようになった同業組合組織＝ポポロだ。

フィレンツェの同業組合ポポロは1250年に都市の支配権を得た。このときは短命に終わったが、その後、1283年に成立したポポロの支配はそれから1世紀以上続くことになった。北

²⁰ ジャック・ランシエール『不和あるいは了解なき了解——政治の哲学は可能か』松葉祥一・大森秀臣・藤江成夫訳、インスクリプト、2005年、34頁 [Jacques Rancière, *La mésentente : politique et philosophie*, Paris : Galilée, 1995, p. 31]

²¹ Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants*, op.cit., p116

²² Ibid., p118

イタリアの都市国家では君主制への移行が見られたが、フィレンツェを含むトスカーナ地方では共和制が強く残り続けていた²³。そして、その後、フィレンツェは、共和制をとりつつ、実質的には金融業を営む一市民のメディチ家が支配するようになったのである。したがって、一般市民が台頭してきたまさにその時期に、彼らが絵画に描かれるようになったとすることができる。政治的に見えるものとなった人々が、絵画の中でかたちを与えられたのである。

逆に言うと、一般の人々の絵画への登場は、彼らが政治の舞台へと現れ出てきたことそれ自体を表している。そのため、人々がどのように絵画の中で表象されうるかということは、人々がどのように政治的に表象されうるかということ、つまり、人々が政治の中にどういう位置を占めるのかということと結びつけて考えることができる。描かれることが、政治空間のなかに登場するということとパラレルだということである。（それは、別の表現で言えば、「公共の場 public space」の出現と言うこともできる。）

ひとつの例をみてみよう。一般の人々が政治に現れ、絵画に現れたその一致を象徴的に示す絵画がイタリアのシエナにある。シエナは、12世紀に、君主ではなく市民の代表が統治を行う政治体制の都市「コムーネ」となり、選ばれた九人のメンバーが共和国を統治していた。その九人が評議会を行っていた場所がパラッツォ・プブリッコ（市庁舎）の「九人委員会の間」であるが、この部屋の壁には《善政の寓意》、《都市における善政の効果》、《市外における善政の効果》、《悪政の寓意、および都市と田園におけるその効果》が描かれている。いずれもアンブロジオ・ロレンツェッティが政府の依頼を受けて描いたフレスコ画である。この中の《善政の寓意》は、シエナの政体を象徴するものとして描かれている。《善政の寓意》には、「叡智」「正義」「平和」「善政」などが寓意像で表されているが、そこには寓意像ばかりではなく、画面の下の方には普通の人々が描かれているのが見える。彼らは、この当時の服装で描き出されたシエナ市民たちだ。聖書を持つ「叡智」の擬人像の下に、天秤を平衡に保つ「正義」の擬人像が配置され、その「正義」から天秤の紐を受けとっているのは「調和」の擬人像だ。そして「調和」はその紐をシエナの都市に向かう24人の市民に引き渡している。24人は列をなして、この絵画の中で最も大きく描き出された裁判官の様相の「都市国家シエナ」の擬人像へと向かい、天秤の紐の先端を差し出している²⁴。つまり、「叡智」のもとにある「正義」から降ろされた紐は「調和」と24人の市民たちの手を通して、「都市国家シエナ」へと引き渡されているのである。この「都市国家シエナ」の擬人像はその横に「剛毅」「賢明」「正義」「節制」「寛大」「平和」を従えている。そして、この絵の記銘には「この聖なる美德〔正義〕の支配するところ、市民の多くの魂がひとつに

²³ 石鍋真澄『フィレンツェの世紀——ルネサンス美術とパトロンの物語』平凡社、2013年、44頁

²⁴ キアーラ・フルゴーニ『イタリア・ルネサンスの巨匠たち；6；ロレンツェッティ兄弟』谷古宇尚訳、東京書籍、1994年、63-68頁。24人というのは、1236年～1270年まで続いた「エレット・コンチストーロ」（選ばれた会議）と呼ばれる委員会を構成した人々の人数であるという。その委員会には「populus市民」が参加していた。「このフレスコ画のように、宣伝道具として過去のものを描くことは、現在の状況を確かなものにしよう、伝統と歴史を利用することである。（中略）現在の政府が依拠すると主張する政府のモデルをこれによって提示しているのである」。（67頁）

導かれ、彼らは・・・公共の善を彼らの主人とする」と書かれている²⁵。ここで「公共の善」と訳されている言葉は「Bene Comune」であり、「共通の善」と訳すことも可能である。または、「コムーネ」とは、市民の代表が統治を行う政治体制の都市のことであるから、

「Bene Comune」は「善きコムーネ」、すなわち「善き共同体」「善き政府」という意味合いを含んでいると考えることもできるだろう。ここに描き出されたシエナ市民たちは、「善政」に導かれる人々であり、そしてまた、政体を支えそれを担う人々である。《善政の寓意》は、政体の表象（代表）としての人々を表象した絵画なのだ。したがってそれは、共和政という政体のあり方を示すイメージであると同時に、政治に参加する人々のイメージである。この絵画では、政体にひとつのイメージが与えられ、人々に重要な役割と位置が与えられている。そして、市民はこれを見てこの政治とそこにおける人々のイメージを共有する。

そして、《善政の寓意》と同じ「九人委員会の間」の壁には、シエナの街の情景が描かれた《都市における善政の効果》、《市外における善政の効果》、《悪政の寓意、および都市と田園におけるその効果》がある。こちらは《善政の寓意》とは違って寓意的な絵ではない。《都市における善政の効果》では美しい建物の立ち並ぶ整備された街の中で人々が勤勉に働き穏やかに生活している場面が描かれている。靴屋や仕立て屋や大工が仕事をする様子、商人や馬に乗る人、子供たちがいる学校、そして、婚礼の行列、中央に輪になって踊る人々がいる。さらに、この街の様子に続くようにして《市外における善政の効果》が描かれているが、そこには畑を耕したり種まきをしたりする農民たちが描かれている。穏やかな農村の風景である。それは日常的な情景というよりは、ひとつの理想を描いたものであるが、これもまた、ある政体とそこに生きる人々のイメージを描き出したものだ。この絵画には、善政によって実現されるであろう豊かな「社会」の姿が描き出されている。この壁画は当時のシエナの人々に「善政の効果」を視覚的に示したのである。また、ロレンツェッティはこの壁画の配置にも気を配っており、光が十分に当たる壁に《善政の寓意》を描き、「この都市の庇護から離れてゆくにつれて風景はしだいに暗くなっていく」²⁶ようにしている。また、鑑賞者がこの壁画の部屋に入って最初に目にするのは「悪政」の場面の方で、その「悪政」の場面を見た後に「善政」の場面を見るようになっている。否定的なものから肯定的なものへと視線を動かすように配置されているのである。

シエナのこの絵画は、それを見る人に、イメージを通してある無形の価値を与え、人々はそれを共有する。イメージは結びつきを支えるのだ。イメージの共有が、存在の共有と重なり合う。価値やあるべき理想をイメージとして人々に与えることによって、共同体の存在が可能となったのである。このことは、もちろんシエナに限ったことではない。近代の共同体は、イメージを与えることによって可能となってきたのだ。人はそのイメージを見ることによって、それを意識し、現実のものとして考えることができる。絵画によるイメージの提示が政体や共同体の形成を支えたのである。

ふつうの人々がイメージを持ちえたことが、ルネサンス期に起こった大きな変化だったが、一般の人々が絵画に描かれはじめたまさにその時期に、絵画のイメージが共同体を支えるものとして機能しはじめたということは注目すべき点である。それまでイマージを持つこ

²⁵ リチャード・ステンブ 『ルネサンス美術解説図鑑——イタリア美術の隠されたシンボリズムを読み解く』 川野美也子 訳、悠書館、2007年、180-181頁

²⁶ フルゴーニ、前掲書、63頁

とがなかった平民＝ポポロが社会に現れはじめ、市民社会と呼ばれうるものが胎動しはじめる。このときに、ふつうの人々がイメージを持つことができたのだ。

(2) イメージはいかに共同体を支えるのか

ジャン＝フランソワ・リオタールは、イメージが共同体を支えるということを、近世を貫く視野をもって次のように語っている。

絵画は美しい技術〔＝美術 Beaux-Arts〕に列し、クアトロチェントを通じてほとんど王侯のような権利を認められた。それ以来、数世紀のあいだ、絵画は視覚的なものと社会的なものとの組織化という形而上学的かつ政治的なプログラムにあずかって力があつた。光学的幾何学、新プラトン主義風の階層的世界観に基づいた色価（ヴァルール）と色彩の秩序づけ、宗教的ないしは歴史的伝説のもろもろの山場を固定する諸規則、それらは、都市、国家、国民といったもろもろの新しい政治的共同体の同一性を形成する手助けをした。そうした政治的共同体に、すべてを見る使命、世界を単眼で捉えられる（明晰かつ判明な）ものとする使命を与えることによってである。遠近法の舞台におかれたこれらの共同体の構成要素、すなわち物語的、都市工学的、建築的、宗教的、倫理的構成要素は、合法的構成 *costruzione legittima*〔アルベルティの言葉〕のおかげで画家の眼のもとに秩序づけられる。これに対し、君主の眼も、消失点によって指示された位置から、このように秩序づけられた宇宙を受け入れる。諸侯の館や市庁舎の部屋、そして教会の中に展示されることにより、これらの表現は、共同体のすべての構成員に、あたかも彼らが君主や画家であるかのように、この宇宙に帰属しているという同一性の確認をひとしく可能にする。この、歴史的・政治的同一性の諸記号とそれらの集合的な解読へと公衆が到達できるということのうちに、文化という近代的な観念が誕生した。共和制はこの「あたかも王侯のように」のうちに告知され、もろもろの美術館がこの機能を今に続けているが、逆にワシントンの上院下院、パリの議会の各部屋を一瞥すれば、そうした空間の組織化は美術館の額絵に限られるものではなく、政体それ自体の表現を構造化しているものだということが証明されよう。²⁷

イメージは見られ、共有され、人々の意識のマトリックスとなり、共同体の同一性を支えるよう機能する。そのためにイメージは明晰でなければならず、イメージの明晰化には遠近法が効果的だ。遠近法とは、絵画による視覚的なものと社会的なものとの組織化の主要な方法なのである。

中世の絵画は「《全能の神が地上の正義の人々を見つめ給う窓》である円天井の頂きから、その視線が私たちに降りそそぐ」²⁸ように描かれていたのに対して、ルネサンスの絵画は人間の視線で描かれる。遠近法は中世まで神が占めていた「見る」という位置を人間に与え

²⁷ ジャン＝フランソワ・リオタール『非人間的なもの——時間についての講話』加藤匠訳、法政大学出版局、2002年、161-162頁 [Jean-François Lyotard, *L'inhumain : causeries sur le temps*, Paris : Galilée, 1988, pp.131-132]

²⁸ ジャン・パリスのビザンチウム様式の教会の絵画についての記述（ジャン・パリス『空間と視線——西欧絵画史の原理』岩崎力訳、美術公論社、1979年、19-20頁）[Jean Paris, *L'espace et le regard*, Paris : Éditions du Seuil, 1965, p.9]

るものであった。その背景には、キリスト教的な世界観から人間中心の世界観への転換がある。15世紀に建築家フィリッポ・ブルネレスキによって実験され、その後レオン・バッティスタ・アルベルティによって理論化された遠近法は、ひとつの固定された単一の眼によって全体を対象化するようなものの見方である。遠近法は単に絵画の一手法というだけではなく、ルネサンス以来の世界の見方を表している。遠近法が「perspective」という言葉であることから分かるように、それは「ものの見方」「視点」「見通し」のことである²⁹。また、エルヴィン・パノフスキーが述べたように、遠近法は無限で連続的な等質的な空間を前提とした視覚の客観化である³⁰。この見方は秩序づけられた見方であり、それは「見る／見られる」の秩序関係をも作り出した。遠近法の発明以降、その秩序のもとで、人間は空間を再構成する。そして、このものの見方のモデルは、リオタールの言うように「政治的プログラム」として機能する。遠近法が政治的共同体の枠組みを表現し、それを実現する手助けをするのだ。そして、このモデルを受け入れて共有することによって、人々はあるひとつの共同体に帰属しているということを確認することになる。ひとつの共同体に帰属する者全員が、ひとつの視線を持つ。それは、一方では、人が「主体」として確立され、そのことによって政治に参加できる要件を整えるということであるが、他方では、それは統治されることに対する許諾でもある。この視線の秩序は、管理社会のモデルとなるパノプティコンの「支配する視線」へと結びついていくものでもあるからだ。

絵画が必ずしもリオタールの言うようには常に完璧に「視覚的なものと社会的なものとの組織化」を実現してきたわけではないにせよ、そのような試みがなされてきたということは言えるだろう。絵画は何らかのものの見方のインストラクションとなり、ある理念を具現化することの手掛かりとなり、政治的共同体のあり方を示してきた。西洋絵画が中世において聖書の場面を描き出してキリスト教を信仰させるために作用していたのと同じように、ルネサンス期以降においては絵画が人間の政治的共同体のあるべき姿を描き出した。それは政治的共同体の形成や確立を促すひとつの重要な装置だったのである。そのために、パノフスキーは、遠近法が近代の「人間の政治」の出発のしるしであったと述べる³¹。絵画がそのようなものだったとすると、絵画の中に描かれる人々は、単純に見るがままに描かれたわけではない。ロレンツェッティの《善政の寓意》が示していたように、人々を表象することのうちにすでに人々の立ち位置やものの見方の枠組みを決めさせるものがある。ルネサンス期における遠近法の発明とともに、絵画はそのメッセージを持っていたのだ。

(3) 国民国家はイメージを持つ

ルネサンスの時期に絵画が政治的共同体の提示と推進の役割を果たしていたのと同じように、近代の国民国家の形成の時期にも絵画は大きな役割を果たしてきた。国民国家の形成にはイメージが必要とされる。国民国家とは、フィクションの体制であり、そこに属するとされる個々人が確認し得る範囲を超える広がりを持っている。そのためにそれは想像によって

²⁹ パースペクティブの語源については以下を参照。ヘルマン・ゴチェフスキ「ペルスペクティヴァの誕生」ヘルマン・ゴチェフスキ編『知の遠近法』講談社、2007年、13-27頁

³⁰ エルヴィン・パノフスキー『〈象徴形式〉としての遠近法』木田元監訳、川戸れい子・上村清雄訳、筑摩書房（ちくま学芸文庫）、2009年、11-12頁

³¹ 同書、78頁

しか支えられていない。国民国家が「想像の共同体」であると指摘したベネディクト・アンダーソンは次のように言う。「国民とはイメージとして心に描かれた想像の政治共同体である。―そしてそれは本来的に限定され、かつ主権的なもの（最高の意思決定主体）として想像される」。「いかに小さな国民であろうと、これを構成する人々は、その大多数の同胞を知ること、会うことも、あるいはかれらについて聞くこともなく、それでいてなお、ひとりひとりの心の中には、共同の正餐のイメージが生きている」³²。つまり、「国民」はヴァーチャルなかたちでしか存在しないため、それを集約するものとして表象されたイメージを必要とするのだ。「国民国家」という抽象的な観念は、イメージの表象によってはじめて実効性を持つものとして現れる。それは各々の心のうちで想像されたイメージでもあるのだが、何らかの具体的なイメージが共有されることもある。例えばアンダーソンが近代のナショナリズムの表象の例として示すのは無名戦士の墓と碑である。それが誰の墓か分からないために、「これらの碑には、公共的、儀礼的敬意が払われる」³³。そのことをアンダーソンは「鬼気迫る国民的想像力が満ちている」と述べる。この空っぽの碑が人々に共有されることが、ナショナリズムを成り立たせるよう作用するのである。

イメージの共有は、近代の政治空間を成り立たせてきた。そのことをよく示している例が、トマス・ホッブスの著書『リヴァイアサン』の巻頭の扉絵に使われたアブラム・ボスによる銅版画だ。リヴァイアサンとは、もともとは、旧約聖書のヨブ記に登場する海獣のことである。その海獣は、「貫通できない自然の鎧を着た怪物」であり、次のように描写されている。「その背中には幾層もの盾の列があり、火打ち石から出来ている壁に囲まれている。一枚一枚は余りに密接していて、空気がそれらの間を抜けられないくらいであり、それぞれは隣同士非常に堅くかすがいで留められて、くつつき合い、弾けて離れることが出来ないほどである」³⁴。ホッブスの本の表紙に描かれたリヴァイアサンは、海獣の様相ではなく、冠をかぶって右手に剣を持ち左手に杖を持った一人の王の姿である。しかし、その王は普通の人間の姿ではない。この王の姿をした「リヴァイアサン」の身体は無数の人間の集合によってできているのだ。ヨブ記ではリヴァイサンの背中に盾が堅くくつつき合っていると描かれているが、ホッブスの本の扉絵では盾の代わりに人間が隣り合い、王が身にまとう「鎧」を形作っている。

『リヴァイアサン』の扉絵は、ホッブスが語る国家のあり方のイメージである。ホッブスにとって、国家とは、「人間が人間に対して狼である」ような自然状態にある人間たちが「契約」によって自らの権力を委譲したときに作られるものだった。したがって、人々が王の身体をかたちづくっているリヴァイサン像は、人々が自分の権力を委譲してひとつの国家を作る

³² ベネディクト・アンダーソン『定本想像の共同体——ナショナリズムの起源と流行』白石隆・白石さや訳、書籍工房早山（社会科学の冒険；2-4）、2007年、24頁 [Benedict Anderson, *Imagined communities : reflections on the origin and spread of nationalism*, London : Verso, 1983, p.15]

³³ 同書、32頁 [ibid., p.17]

³⁴ N・C・ハーベル『ヨブ記』高尾哲訳、新教出版社、1994年、p.207, p.209 [Norman C. Habel, *The Book of Job*, The Cambridge Bible Commentary on the New English Bible, General Editors : P.R. Ackloyd, A.R.C. Leaney, J.W.Packer, Cambridge University Press, 1975.]

ということをイメージ化したものなのである。無数の人間が集まってできた一つの王の身体が、人々の権力の譲渡によって設立された国家を表現している。

このイメージはカール・シュミットに、「政治理論史は比喩や象徴、偶像や幻像、例証や空想、標章や寓意などに充ちているが、このレヴィアタンほど強烈な像は例をみない」³⁵と言わしめた。さらにシュミットは「レヴィアタンとは、絶対権力の貴族・教会との闘争という十七世紀の政治状況において、至高・不可分・最強の世俗的権力を、聖書のいう最強の獣に喩えたものに他ならない」³⁶と述べる。このシュミットの見解に従うなら、国家という世俗権力は、宗教的なイメージによって支えられていたということになる。

だが、ここで重要なのは、ホッブスのリヴァイアサン像が宗教的イメージであるということよりも、人々が王の鎧を形作っているということなのではないだろうか。ヨブ記には、リヴァイアサンの背中には幾層もの盾がそれぞれくつつきあっていると書かれている。そういう身体を持っているために、リヴァイアサンは最強の獣なのだ。そして、ホッブスのリヴァイアサン像における人間は、そのくつつきあう盾である。

ホッブスのリヴァイアサン像において、国家を表現したイメージに無数の人々の姿が重ねられているが、それは、ある政体の表象であるとともに、人々の表象である。そこには国家における人々の役割が示されている。国家と人々との関係を図解してみせたのが、このリヴァイアサン像なのである。『リヴァイアサン』の扉絵に採用されたアブラム・ボスの銅版画では背中向きの人々が描かれているが、下絵の段階では群衆の顔だけが描かれていたという。この点について次のような指摘がある。「原典扉絵の光景が市民たちがレヴィアタンとしての国家形成のために参集した瞬間だとすれば、下書きの素描はその市民たちの身体が一気に融合し国家が成立した直後、彼らがいっせいにこちらに向きを変えた一瞬を捉えた描写とも言えるだろう」³⁷。この指摘に沿って考えてみると、人々が権力を委譲してひとつの国家を作り上げるために参集し、そして国家が成立すると人々は顔だけを残して身体が溶けていくということをアブラム・ボスはイメージ化したのだと言える。個別の人間がホッブスの言うところの「契約」によって権力を譲渡したときに、自らの身体を保ったまま国家の一部となるというのではなく、その中に融解していき個別の身体は失われるというイメージは興味深い。この扉絵で、人々は、国家を支えるものとして、あるいはそこに融解していくものとして集合的に描き出されている。そこには、国家と人々との関係性がひとつのイメージとして描かれているのだ。

ホッブスの『リヴァイアサン』の表紙のイメージは、まさに近代国家のあり方を表現したイメージである。興味深いことに、1651年の英語版の初版では王の姿のリヴァイアサンが左手に持っていたのは杖だったが、1652年のフランス語版ではそれが天秤に代えられている。杖は宗教的権威を表しているが、天秤は法の支配を表すと解釈される³⁸。ロレンツェッティの《善政の寓意》で「正義」の擬人像が天秤を持ち、その天秤の紐がシエナ市民に渡されてい

³⁵ カール・シュミット『リヴァイアサン——近代国家の生成と挫折』長尾竜一訳、福村出版、1972年、27頁

³⁶ 同書、45頁

³⁷ 田中純『政治の美学——権力と表象』東京大学出版会、2008年、189-190頁

³⁸ 同書、185頁

たことを思い起こしておこう。《善政の寓意》が表現したシエナ市民の役割と、ホッブスのリヴァイアサン像が表す人々の役割との類似性が見えてくるだろう。

近代国家はその統治の正統性の根拠を、単なる力にでも神意にでもなく、人々に求める。そのため、人々がひとつの集合体となって国家を形作るということは近代の国家のあり方そのもののものだ。近代国家のなかで人々は「国民」になる。そうすると、ホッブスのリヴァイアサン像とは、人々が国家のなかで「国民」となることを表すイメージであるとも言える。人々は「国民」と名付けられることによって、「見えるもの」として浮かび上がってくる。「見えるもの」にすることが、表象の作用だ。カール・シュミットは表象／代表について以下のように述べている。

代表〔表象〕は、規範的な事象ではなく、方式でも手続きでもなく、**実存的なるものである**。代表する〔表象する〕というのは、不可視の存在を、公然と現存する存在によって、眼に見えるようにし、眼前に彷彿とさせることである。この概念の弁証法は、不可視のものが現存しないと前提され、しかも同時に現存するものとされる点にある。(中略) 代表〔表象〕においては、より高次の種類の存在が具現する。代表の理念は、政治的統一体として実存する人民が、何らかの仕方で共同に生活している人間集団という自然的存在に対して、より高次の・高められた・より強度の種類の存在を有することに立脚している。政治的実存のこの特質に対する感覚が失せ、人間が他の種類の定在を選ぶようになると、代表〔表象〕というような概念に対する理解も消失する。³⁹ (括弧内は引用者が挿入)

ホッブズが用いたリヴァイアサン像は、国家が成立する様子をイメージとして描き出すことによって、国家と国民を「公然と現存」させたものにほかならない。そして、このような表象がなければ、国家の観念や国民の観念が人々に共有されることはないのである。リヴァイアサン像に限らず、表象はこのような現前の作用によって、観念に実在性を与える。人々は表象されることによって「見えるもの」となるのだ。

肖像画として残されることによって、群像として絵画の中に描きこまれることによって、そして政体を代表するものとなることによって、つまりは政治的主体となることによって、近代の人々は「より高次の種類の存在」として「見えるもの」となったのである。

(4)歴史画と近代国家

ルネサンス期の絵画は、聖書や神話の場面を描き、そこに人々を登場させてきた。人々を描くことの枠組みを提供したのが、聖書や神話だったのである。こうした絵画は歴史画と呼ばれる。アルベルティが「歴史画こそ画家の至高究極の仕事」⁴⁰であると言い、優れた歴史画とはどのようなものかを記したルネサンスの時代以降、歴史画はもっとも高貴なジャンルの絵画として扱われてきた。

³⁹ カール・シュミット『憲法理論』尾吹善人訳、創文社、1972年、260-261頁

⁴⁰ L.B.アルベルティ『絵画論』三輪福松訳、中央公論美術出版、1988年、71頁 [Leon Battista Alberti, *De la peinture = De pictura* (1435), Macula Dédale, 1992, p.226-227]

歴史画の原語は「historia」であり、文字どおりには「歴史＝物語」を意味する。歴史画という絵画ジャンルが最も重視されたのは、それが偶然に選ばれた個人や個物の表象ではなく、この世界を作り出したエポックメイキングな出来事を総合的に表現したものとみなされたからだろう。そこには世界の成立ちに関する出来事が「事件」として描き出されている。聖書や神話の物語の場面も「歴史画」ととらえられていた。その意味で「歴史画」とは、世界の秘密を開示するような特権的出来事を描いた「物語」、その絵画的表象なのだと考えられる。

18世紀半ばまで、歴史画として描かれてきたものは、聖書の場面、神話、そして、古代ローマの物語や古代ギリシアの物語の場面だった。つまり、その主題はいつも「過去の歴史」だったのである。それが変化するのが、フランス革命の時期だ。この変化は、ジャック＝ルイ・ダヴィッドの絵画に顕著に見ることができる。例えば、ダヴィッドが18世紀末に描いていたのは、《ソクラテスの死》（1787年）、《ホラティウス兄弟の誓い》（1784年）、《ブルートゥス邸に息子たちの遺骸を運ぶ警士たち》（1789年）など、古代の物語をテーマにした絵画だった。これらは「過去の歴史」を描いた典型的な歴史画である。ただし、描かれた場面が古代の物語から採ったものであるにしても、観客はそれを同時代の状況と重ね合わせて見ることを好んだ。1789年のバスティーユ襲撃から本格的に始まったフランス革命の只中に開催された1791年のサロンで、《ブルートゥス邸に息子たちの遺骸を運ぶ警士たち》は「革命的」に解釈され、「現代の革命派の憲法制定の誓いと古代ローマの護国の誓いとのアナロジーが強調された」という⁴¹。古代ローマの護国の誓いが、フランス革命の理想に結びつけられて考えられたのである⁴²。やがてダヴィッドは、古代にかこつけず、同時代の出来事をじかに描き出すようになる。最初は、1791年に描かれた《ジュ・ド・ポームの誓い》である。これは、1789年、フランス革命の直前に、第三身分がヴェルサイユ宮殿の球技場（ジュ・ド・ポーム）に集まって憲法制定を誓った場面を描いたものだ。ダヴィッドはこの絵画で、同時代に起きた出来事を「歴史画」として描いたのである。歴史画は、「過去の歴史」から、今まさに起こっていることの視覚的記録へと変化していった。同時代に起こっている出来事が絵画の舞台を提供するようになったのである。さらにダヴィッドは、三人のフランス革命の「殉教者」たちの死を描き出した。

その後、ナポレオンの首席画家となったダヴィッドは、1805年から1807年にかけて、《1804年12月2日、パリのノートル・ダム大聖堂におけるナポレオン一世の聖別式とジョゼフィーヌ皇后の戴冠式》を描くことになる。この絵画は、近代国家の成立にあたって描かれたものであり、近代国家における新しい権力のあり方を集約的に表現している。この縦6メートル横9メートルほどの巨大な絵画には、1804年12月2日にパリのノートルダム大聖堂で行われたナポレオンの戴冠式が描かれている。このとき、ナポレオンは、教皇から冠を授けられるのではなく自ら冠をかぶり、そして彼自身の手で皇后に戴冠したという。ダヴィッドが描き出したのは、ナポレオンが教皇を背にして皇后に戴冠しているシーンであった。《ナポレオンの戴冠式》は、近代国家の誕生を基礎づけ、国民の創生に寄与するイメージとなっている。

⁴¹ 鈴木杜幾子「フランス革命と歴史画」高階秀爾先生還暦記念論文集編集委員会編『美術史の六つの断面——高階秀爾先生に捧げる美術史論集』美術出版社、1992年、173-174頁

⁴² 鈴木杜幾子『画家ダヴィッド——革命の表現者から皇帝の首席画家へ』晶文社、1991年、104頁

この絵は、「現在進行中の事件や出来事を、あたかも巨大スクリーンの中で体験させるようなスペクタクル的な効果」⁴³をもたらすことを可能にする。しかし、この絵がスペクタクルの効果をもたらすことができる理由は、その画面の大きさだけにあるのではなく、そこに描かれた人々がほぼ等身大の人間であることだと思われる。ナポレオンを含めそこに参加している人々は、それを見ている私たちとほとんど同じサイズで描かれている。このため、この絵が描かれた当時にこれを見た人々はこの戴冠式に参列しているように感じただろう。この等身大の効果によって、それを見る観客は、絵画空間に参加することができる。観客は、そこに見える出来事を目撃し、そこで起こっていることを受け入れる。この絵は、観客参加型のスペクタクルとなって展開されるのである。ナポレオン自身も、この絵画が人々にもたらす効果を認識していたと言われる。彼は、この絵画的スペクタクルを人々に経験させるために、ルーブル宮を美術館として一般に公開し《ナポレオンの戴冠式》を誰もがみられるようにした。この絵は、これを見る人々がフランスの「国民」になるような装置として機能したのだ。「見ること」は演出され、見る者がその場面に参加しイメージを共有する。そして、イメージを共有するということが、ある政治的権威を受容することに結びつく。展示された絵画を「見る」という空間の中で、イメージの共有の経験と政治的権威の受容が演出されているのである。そのように「見ること」が演出される場である美術館は、公共空間を集約するものとなる。表象されたものは展示され、展示を通して人々はイメージを共有する。イメージの共有、そして「見る」という経験の共有によって、人々は公共の場所に参加する。そうして「国民」の意識という人々共通の意識を持つ。この「国民」の意識こそ、近代国家にとって重要なものである。

この《ナポレオンの戴冠式》のように、描かれたイメージが近代国家という共同体の形成を基礎づけ、正当化する役割を担うことがある。絵画などの具体的なイメージがなくとも、国民国家は「イメージとして心に描かれた想像の共同体」⁴⁴であり、心の中に思い描くだけで国民国家は成り立ち得るかもしれないが、絵画の諸々のイメージはその補強を行う。そのため設備のひとつが美術館だと言えるだろう。このことについて、白川昌生は次のように書いている。

美術館が多く市民に公開されたのは、美術館が、絵画という視覚メディアを通じて、ナショナリズム高揚のための、そして「国民」という新しい集団の形成のための政治的装置として有効であると判断されたからである。近代の国民国家はナポレオンの登場によって生まれるが、美術・芸術もその政治制度の一部を担うイデオロギーとしての役割があてがわれたのである。⁴⁵

絵画のイメージを見せることによって、それを共有する人々は「国民」として自らを認識する。そのために国家の出来事が積極的に絵画に描かれ、それを見せる美術館という空間が制

⁴³ 白川昌生『西洋美術史を解体する』水声社、2011年、55頁

⁴⁴ アンダーソン、前掲書、24頁 [Anderson, op.cit., p.15]

⁴⁵ 白川昌生、前掲書、55頁

度として成立したのである。近代国家において、イメージは組織的かつ意図的に活用される。

近代国家においてイメージを持つことやイメージを見せることは重要である。それは、国家それ自体は目に見えないものだからだ。「いかに小さな国民であろうと、これを構成する人々は、その大多数の同胞を知ること、会うことも、あるいはかれらについて聞くこともな」⁴⁶、それにもかかわらず、国家が成り立ち、その成員が「国民」であることを自覚することができるのは、イメージがあるからである。国家がイメージとして心の中に描かれた共同体でしかないからこそ、具体的なイメージは絵画や写真や映画といった表象芸術によって与えられる。

近代国家において統治に正統性を与えるのは国民である。そのためには、人々は自らを「国民」として意識し、国家における「国民」として存在しなければならない。これは、第一には、人々が「国民」と呼ばれることによって成り立つ。「国民」と呼ばれたときに、はじめて人々は自らを「国民」として認識し、彼らの姿が「見えるもの」となるのだ。そして、さらに、「国民」としての自らを認識するために、イメージが活用されてきた。人々が何らかのイメージを共有することによって、「国民」という存在、あるいは不可視の国家に実在性が与えられるのである。

(5)歴史画の新しい主題

ダヴィッド以降、画家たちは、民衆の出来事を歴史的出来事として描くようになった。自らが生きる時代のアクチュアリティを現在進行形の「歴史」として、言い換えれば、「画期的」事件としてとらえたのである。歴史画は、アクチュアリティと一体化していく。

例えば、ウジェーヌ・ドラクロワは、1830年のフランス7月革命を《民衆を導く自由》(1830年)として描いた。アレゴリーとして描かれた「自由」は銃を手にした女性の姿で、前進していく人々を率いている。この絵にはタイトルどおり「民衆」が描かれているが、それは政治的主体として行動を起こした「民衆」である。フランス共和制のアイコンとみなされているこの絵は⁴⁷、政治の場面の前景に一般の人々が主体的に出てきた様子を描いたイメージである。同時代の出来事が歴史画として描き出されるようになった時期には、民衆は、それまでの時代と比べるときわめて意識的な政治的主体として絵画のなかに登場してきている。しかし、《民衆を導く自由》において、「自由」が率いる民衆の手前には死体が転がっていることも見逃してはならない。死体のひとつからは、衣服がほとんど剥ぎ取られ、シャツと靴下が片方だけ残されている。

この衣服を剥ぎ取られた死体と類似するものが、テオドール・ジェリコーの《メデューズ号の筏》(1818年-1819年)に描かれている。《メデューズ号の筏》のいちばん手前には、靴下のみを身につけた死体が描かれており、その死体を、メランコリーを表すポーズの男が支えている。この《メデューズ号の筏》も新しいかたちの歴史画とみなすことができるだろう。この絵は、1816年にフランス海軍の軍艦「メデューズ号」が難破した事件を題材にしており、この事件を告発するものとして描かれた。この事件は、政治的なスキャンダルを引き起

⁴⁶ アンダーソン、前掲書、24頁 [Anderson, op.cit., p.15]

⁴⁷ 『ドラクロワ「民衆を導く自由の女神」』東京国立博物館、1999年

こした。メデューズ号が難破した際に、王党派の亡命貴族だった船長が船員以外の人々を見捨てたためである。ジェリコーの描いた漂流する筏には、その見捨てられた人々、つまり死の縁に置き去りにされた人々が乗っている。助けを求める人々と、積み重なる死体が描かれている。この絵を見た歴史家ジュール・ミシュレは「メデューズ号の筏に乗っているのは、われわれの社会全体だ」と表現した⁴⁸。ミシュレは、この絵に、単なるひとつのセンセーショナルなエピソードではなく、歴史のアクチュアリティを象徴するような出来事を見たのである。メデューズ号の事件のなかに社会全体の様相が集約されていて、その社会の様相が、ジェリコーのこの絵のなかに集約されている。ミシュレはそれを読み取ったのだ。ジェリコーにおいて歴史画は、ある事件を描くことによって、それを人々に伝え、告発するものともなった。

また、フランシス・デ・ゴヤが描いた《マドリッド、1808年5月3日》(1814年)はフランス軍がマドリッド市民を銃殺刑にする場面であり、これも画家の生きた時代に起こった事件を描いたものである。銃殺執行隊に向き合い今まさに撃たれようとしている人を中心として、すでに殺されて横たわっている人々や処刑から目を背ける人々が描かれている。ドラクロワの《民衆を導く自由》とは異なり、ここに描かれた人々は革命の英雄でもなければ、自ら政治的意志をもって闘いに挑んだ人々でもない。「ふつうの人々が、つつがなくにせよそうでないにせよ、個々の名前をもつ人間として毎日送っている日常生活から、たとえばフランス軍(傭兵隊)の暴虐をまえにしてやむなく立ち向かった広場の群衆のように、切り離されてしまうような局面に遭遇するそのとき、ふつうの人々は、戦闘下の軍隊の兵士のように、日常生活での名前を失って無名となる」⁴⁹。《マドリッド、1808年5月3日》で描かれたのは、そのようなふつうの人々の死の場面だった。(ついでに述べておくらば、ドラクロワがフランス革命の表の理想を枝き出したとすれば、ナポレオン軍によって打ち負かされたスペインでは、その裏面の悲劇が展開されていたということだ。)

以上の例のように、ダヴィッド以降、画家は同時代の出来事を「歴史画」として描き始める。この新しい歴史画には二つの特徴がある。ひとつは、それが必ずしも偉大な出来事ではなく、英雄が描かれているのでもないということだ。例えば、美術評論家のロバート・ストーはジェリコーの《メデューズ号の筏》について、「ドラマチックなスケールと絵画の創作にもかかわらず(中略)、そしてキャンバスの右上の遠くの船に手を振る均整のとれた人物像にもかかわらず、この絵には英雄とみなされる人物もいないし、偉大な人物もいない」と述べる⁵⁰。ドラクロワの《民衆を導く自由》にしても、ゴヤの《マドリッド、1808年5月3日》にしても、描かれているのは無名の人々である。

もうひとつの特徴は、無名の人々の生々しい死体が描かれていることだ。ダヴィッドの《ソクラテスの死》や《ブルトウス邸に息子たちの遺骸を運ぶ警士たち》でも死がひとつのテーマにはなっているが、それは英雄の美化されうる死であり、その死には意味が与えら

⁴⁸ ルーブル美術館のウェブサイト上にある《メデューズ号の筏》の説明文から引用。URL: <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/le-radeau-de-la-meduse> (2014/3/3)

⁴⁹ 千葉成夫『絵画の近代の始まり——カラヴァッジオ、フェルメール、ゴヤ』五柳書院、2008年、162頁

⁵⁰ Robert Storr, *Gerhard Richter: doubt and belief in painting*, New York: Museum of Modern Art, 2003, p.252

れていた。それに対して、新しい歴史画で浮かび上がってきたのは、ふつうの人々の美化されることのない死だった。

歴史画というジャンルは、古代の出来事から現代の出来事の描写へ、英雄を描くことから名もなき人々を描くことへと変遷していったということができる。しかし、そのような変化にあっても、歴史画のなかで死が鑑賞者に対して示され続けていたということは注目するに値する。ダヴィッドは革命の殉教者たちを描いたが、それは、絵画によって死を意味のあるものとするためだ。だが、時代を下ると、絵画は無意味な死を描き出し始める。無意味な死を描くことは、死そのものの露呈である。隠されることのない死が、絵画のイメージとして露呈している。そうした絵画が、「歴史画」となっていったのである。

第2節 表象のモダニティ

政治的表象と芸術における表象の関わりという観点から、古代から近代までの表象について考察してきた。次に、19世紀後半から20世紀前半における表象の変化について検討する。この時期に表象にとって大きな転換点がある。その転換について、ここでは三つの観点から考えてみたい。

ひとつめは、「絵画の自立」である。この「絵画の自立」は、一般的には、19世紀のフランスの画家エドゥアール・マネに始まると言われている。マネの絵画はそれまでの絵画とどのように違い、何が変化したのだろうか。また、「絵画の自立」は、私たちの「見る」という経験にどのような変化をもたらしたのだろうか。ふたつめは、美術館制度の確立である。これによって、芸術作品は「展示される」ことに重きを置かれるようになる。このとき、芸術作品はどのようなものとして現れることになったのだろうか。そして最後に、この時期には写真や映像という新しいタイプのイメージが登場してきた。こうした新しいタイプのイメージは芸術のあり方を変え、そしてまた、それを受容する私たちのあり方そのものをも変えていくことになる。

「絵画の自立」や写真の登場に表されているように、一方にイメージそのものの変化がある。だが他方では、それに同期して、イメージの受容の仕方に変化が生じる。ここでは、その両方の側面から、近代のイメージについて検討したい。

1. 絵画のモダニティ——マネの絵画

まずは、絵画の領域に起こった変化から考えてみよう。「近代絵画」はエドゥアール・マネとともに始まったとされるのが定説である。例えば、ジョルジュ・バタイユの『沈黙の絵画』、ミシェル・フーコーのマネに関する講演、ガエタン・ピコンの『近代絵画の誕生 一八六三年』などにおいて、マネとともに「近代絵画」が誕生したことが表明されている。特に、ピコンはマネが《草上の昼食》を描いた1863年を決定的な年としている。そのとき絵画の何が変わったのか。マネは何を変え、何をもたらしたのだろうか。

(1) マネ以前の絵画

まずは、マネ以前の絵画がどのようなものであったかを確認しておこう。マネ以前の西欧絵画の特徴をその後の絵画と比較してみると、二つの大きな特徴をみることができる。ひと

つめは、その外部に参照項を持つということであり、ふたつめは絵画が独自の表象空間であるということだ。

ひとつめの特徴は、絵画に描かれている内容に関する特徴である。マネ以前の西洋絵画は、主に神話や聖書の物語、あるいは歴史的出来事を主題として描かれてきた。大きく分けて「歴史画」と分類される絵画である。それは、絵画そのものの外側に参照すべき物語があったということだ。ガエタン・ピコンによると、過去の画家たちは、「集団的な記憶や夢想到に属していたもの」、「いろいろな伝説と神話、歴史の偉大な行為と人物、美の理想的な造形、欲望の理想的な対象」を描いてきたのである⁵¹。そこにおける絵画の役割は、理想の世界を出現させることだった。それはあくまでも理想の世界なので、私たちが生きる日常の世界とは切り離された、非現実的な光景が描かれている。また、ピコンは次のように述べる。

「十九世紀前半でも、あいかわらず伝統にもとづいた非現実的な絵がフランスの絵画を支配していた。ダヴィッドは神話の代わりに歴史をおきかえた。というよりも、むしろ歴史に神話的なひろがりを与えたのである」⁵²。すでに見てきたように、ダヴィッドの《ナポレオンの戴冠式》は新しい国家の創設を記念し表象していたが、そこに描かれたのは神話に置き換わる「歴史＝物語」だった。ついでに述べておこなら、これまで見てきたように、ふつうの人々が絵画に現れるのもほとんどが「歴史＝物語」の場面を活用してであった。聖書の一場面の中に群衆として、あるいはイタリア都市国家の共和政の寓意的イメージとして、そして、国民国家を支える「国民」として、人々は絵画に登場していたのだ。

そして、マネ以前の絵画のふたつめの特徴は、絵画が表象の空間だということだ。絵画を見る者に、それが「描かれたもの」であることを意識させなかったのである。フォーコーによると、15世紀以来、西洋絵画では、壁やキャンバスなどの「空間上に絵画が置かれ、あるいは描き込まれているものだ」という事実を忘れさせ、覆い隠し、巧みに交わすように努めるのが伝統⁵³だったと言う。「つまり、程度の差はあれ長方形で二次元のこの表面に絵画が依拠しているということを忘れさせ、その絵画が置かれている物質的空間を表象された空間へと置き換え、その表象された空間が、画家の描いている空間それ自体を、言ってみれば否定していた」⁵⁴。描かれている内容が非現実的なものであるにもかかわらず、三次元の空間に見えるように表現されることによって、その描かれた光景は現実感を持って現れてくる。それが混ぜ合わせた絵の具の重なりとして見えることは決してなく、常に何かを表現したイメージとして見える。壁に描かれた絵画は、そこが壁であることを忘れさせるし、そこにあるものがただの絵の具の塊であることも忘れさせる。私たちが見るのは、壁でもなく絵の具でもなく、そこに描かれた「絵画」である。このように壁や絵具などを忘却させることこそが絵画にとっての成功として考えられていた。そして、マネ以前の絵画にとっては、どのようにしてそのイリュージョン化を成功させるかということが重要だったのである。

⁵¹ ガエタン・ピコン『近代絵画の誕生一八六三年』鈴木祥史訳、人文書院、1998年、56-58頁 [Gaëtan Picon, *1863: naissance de la peinture moderne*, Genève : A. Skira, 1974, p.31]

⁵² 同書、51頁 [ibid., p.26]

⁵³ ミシェル・フォーコー『マネの絵画』阿部崇訳、筑摩書房、2006年、5頁 [Michel Foucault, *La peinture de Manet : suivi de Michel Foucault, un regard*, sous la direction de Maryvonne Saison, Paris : Seuil, 2004, pp.22]

⁵⁴ 同書、5頁 [ibid., pp.22.23]

(2)物質としての絵画

以上のふたつの西欧絵画の伝統は、マネにおいてはじめて覆されることになった。神話や聖書や歴史の物語を参照する絵画であること、表象の空間であること、そのふたつの約束事は、マネによって破られた。

まず、マネの絵画は神話や歴史にもとづいた主題があるわけではなく、むしろ主題に対して「無関心」である。バタイユは「マネが情熱のレベルにまでもち来たらした彼の描く歓びは、ラファエロやティツィアーノが満足していた神話的世界に彼を対立させる、あの神聖な無関心と混ざり合ったのである」と言い、「主題に対する無関心は単にマネの特性にとどまらず、また印象主義全体のそれ、そしてわずかの名を例外とすれば、近代絵画のそれである」と述べた⁵⁵。近代絵画において描かれるものは、絵を描くための口実にすぎないのだ。

例えば、《笛を吹く少年》（1866年）や《バルコニー》（1868-1869年）には参照すべき物語は全く考えられない。さらに、《草上の昼食》（1863年）や《オランピア》（1863年）において過去の絵画を利用して描いているという事実が、マネの作品の「無関心」性を強調することになる。マネが過去の絵画を真似するとき、そこにあった物語は抜き取られてしまうからだ。例えば、《オランピア》は、ジョルジョーネの《眠れるヴィーナス》（1510年）やティツィアーノの《ウルビーノのヴィーナス》（1538年）のヴィーナスたちと同じポーズをとっている。マネは、ヴィーナスのポーズで横たわる娼婦を描いたのだ。だが、ポーズは同じでも、マネが描いたのは一人の生身の女性であり、「美」の象徴ではない。マネは神話に源泉をもつ「美」の象徴を抜き取って、ふつうの生々しい人間を描いたのである。もうひとつ別の例を見てみよう。当初は《水浴》というタイトルだった《草上の昼食》は、19世紀中頃に都市の中産階級のあいだで広まった河畔の水浴の光景を描いている。この絵の中央に置かれた三人は、マルカントニオ・ライモンディの《ラファエロのパリスの審判による銅版画》（1525年頃）⁵⁶の右下に描かれた三人の人物と同じポーズをとっている。また、ティツィアーノ（あるいはジョルジョーネ）の《田園の奏楽》（1510-1511年）の構図とも類似している。《田園の奏楽》はウェルギリウスの詩『牧歌』をもとにして描かれた詩の寓意図と言われ、二人の着衣の詩人と二人の裸体のニンフが描かれている。二人の着衣の男性のあいだに座る裸の女性と、水を汲む裸の女性という構成が《草上の昼食》とまったく同じである。マネは《草上の昼食》を描くにあたって、こうした過去の作品の構図やポーズを参照したのだが、絵画全体から一部の構図やポーズを抜き出すことによって、もとの絵画に込められていた意味を消し去っている。何らかの物語を持つ絵画から抜き取った些細な一部は、明らかに何の意味も持たないからだ。ラファエロやティツィアーノの構図やポーズを利用していることによって、逆に、過去の絵画との違いがはっきりとしてくるのである。マネの絵画は、絵画の外にある物語を示唆するのではなく、その絵画の内側で起こる出来事としてのみ存在している。

⁵⁵ ジョルジュ・バタイユ『沈黙の絵画——マネ論』宮川淳訳、二見書房、1972年、131頁 [Georges Bataille, *Manet*, Genève : Skira, 1983, p.73]

⁵⁶ ラファエロの失われた下図にもとづいて作成された銅版画である。

マネの絵画は、外部の参照項との関係を断ち切った。こうして絵画はマネにおいて自立性を獲得した。つまり、絵画は「描くこと」それ自体になったのだ。このため、マネの絵画に「描かれているものは、表現されたものを指向しているのではなく、（その全体において、またはその一部分において）、表現するという行為を指向しているのである」⁵⁷。そこには痕跡、すなわち「人間の行為と構成されようとしていた自然との間に生じた出会いの線、手と眼との間に生じた出会いの線」⁵⁸が描かれる。それまでの絵画では、そこに描かれたもの、つまり「絵画」という「結果」しか見えていなかったのであり、だからこそイリュージョン化に成功していた。それに対して、マネは、筆致、つまり、描くプロセスそのものを絵画に残した。このことは、絵画の物質性、つまりそれがキャンバスや絵の具であるということ、そしてそれが描かれた「絵画」であるという事実を露わにする。これを絵画の痕跡性と呼ぶことができる。絵画の主題とはまったく関係のない筆跡は、絵画の自立性の表れである。自立性と痕跡性によって、絵画は「近代絵画」として新しい段階へと入っていった。絵画が表象の空間としてイリュージョンを見せるものではなくなつたのである。ピコンは近代絵画とは「痕跡」であると言い、バタイユは「しみ、色彩、動き」であると言う⁵⁹。こうしたマネの絵画の表象行為からの撤退について、フーコーは次のように言う。

確かにマネは、非表象絵画を発明したわけではありません。マネの作品はすべて表象的なのですから。しかし彼は、キャンヴァスの基本的な物質的諸要素を表象の内部において用いたのであり、こう言ってよければ、＜オブジェとしてのタブロー＞、＜オブジェとしての絵画＞を発明しつつあったのです。それはおそらく、人がいつか表象そのものを捨て去り、空間がみずからの純粋で単純な諸特性、その物質的諸特性そのものと戯れるがままにするための根本的な条件だったのです。⁶⁰

マネの絵画は物質性を前面に出すことによって、絵画自体がひとつの「オブジェ」あるいは物質となる可能性を示した。そして、マネの絵画がまだ十分に「表象」であるとしても、それが物質性を持ってあらわれてきたことによって、いずれ絵画が何かの「表象」であることを捨てうる、つまり、「表象」であることなしに作品として成立しうる可能性を孕んでいることを示した。

近代絵画の特性は、自立性と痕跡性、そして物質性にある。そうした特性を持つマネの絵画に、ピコンやバタイユやフーコーは「近代絵画の誕生」を見たのである。マネによって絵画は、外部に参照項を持つ表象の空間から、自立した絵画へと移行した。

⁵⁷ ピコン、前掲書、56頁 [Picon, op.cit., p.29]

⁵⁸ 同書、157-158頁 [ibid., p.141]

⁵⁹ バタイユ『沈黙の絵画——マネ論』、前掲書、69頁 [Bataille, *Manet*, op.cit, p.45]

⁶⁰ フーコー『マネの絵画』前掲書、44-45頁 [Foucault, *La peinture de Manet*, op.cit., p.47]

(3)鑑賞者のまなざし

さらに、この移行にはある逆転現象が含まれている。マネ以前の絵画の特徴が外部に参照項を持つこととイリュージョンの現出だったと述べたが、このふたつの特徴は一見するとお互いに矛盾するものであるように見える。なぜなら、絵画の外部の参照項となる何らかの物語は、私たちが見たこともない非現実的なもの・非日常的なものであるが、それをあえてイリュージョンとして「現実的」に見せようとする試みだからである。逆に言うと、絵画が二次元の空間であることを隠しつつ私たちの目の前で起こっている現実の出来事であるように見せかけている光景は、非現実的で非日常的な光景なのである。ルネサンスからマネに至るまで、画家はこの矛盾を絵画の中で表現してきたということになる。そして、マネにおいて、それとは逆の試みが行われている。いくつかの例外はあるが、マネが描き出したのはほとんどが私たちが普段目にしている光景である。例えば、バーのカウンターに立つバーテンダーの女性を描いた《フォリー・ベルジェールのバー》のように、極めてありふれた現実的な光景を絵画の空間に移し替えている。しかし、マネはそれを描くときに、それが表象の空間であることを暴露してしまうような痕跡を残す。そうした痕跡のために、そこに描かれたものは「現実的」に見えないのだ。したがって、マネにおいて、それまでの絵画が行ってきたこと逆のことが起きているのである。マネにおいて、絵画に描かれるのは私たちが見たことのない場面からいつも見ている場面へと移行し、イリュージョンの空間から平面以外の何ものでもない絵画へ移行している。マネ以前の絵画では非現実的な光景が現実に見せかけるように描かれ、マネの絵画では現実的な光景は「絵画」として描かれる。

しかし、マネが筆致を荒く残しながら平坦に描くとき、つまり、それが描かれたものであることを堂々と見せつけながら現実的な光景を描くとき、それがむしろリアルに見えてしまうという奇妙な現象がある。それを見るとき、それが描かれた「絵画」であるということを知っているにもかかわらず、そこに描かれたものは触れることができそうなくらいに私たちの近くに迫ってくる。このことは特に、マネの絵の中の人物が鑑賞者に向かって視線を投げかけているように見えるときに明らかになる。マネの絵の中の人物がこちらを見ているとき、私たちは、まるで現実の世界で誰かに見られているように絵画の中の登場人物に「見られている」と感じる。

マネの絵画に登場する人々はほとんどの場合、特に何かをしているわけでもなく、ただそこにいる。《オランピア》では女性がベッドに横たわり、《草の上の昼食》では会話する男性のあいだに裸の女性が座り込み、《バルコニー》では三人の人物がバルコニーから外を眺め、《フォリー・ベルジェールのバー》では女性がカウンターの向こう側から見ている。彼らはそれぞれに何かを待っているようであるが、今この瞬間には特に何もしていない。彼らがしている唯一のことは、こちらを見つめるということだけである。《フォリー・ベルジェールのバー》ではカウンターの向こう側の女性がこちら側にいると想定される客を見ている構図となっており、《オランピア》や《草の上の昼食》の裸の女性は明らかに観客に向けて視線を投げかけている。マネの作品における視線の問題は重要である。それは、描かれた人物の視線は絵画とそれを見る私たちとの関係性にかかわってくるからだ。

絵画を見る私たちと絵画の関係性の変化、これがマネがもたらしたひとつの新しさである。よく指摘されるように、絵画とは「まなざし」の問題である。例えば、絵画のひとつのテーマが「視線」とであると述べたジャン・パリスは、「空間全体を一望のもとにおさめ、あ

あらゆる時代を包摂し、あらゆる存在を従える絶対的視線」⁶¹によって絵画がコントロールされていたことを指摘した。また、ひとつの固定された単眼を想定する遠近法というルネサンス以来用いられてきた形式、あるいは、近代的な「個人」を成立させる理論的仕組みとなったカメラ・オブスキュラなどが、絵画と「まなざし」の関係を示している。ルネサンス以降の絵画は、鑑賞者に安定した位置を与えてきた⁶²。それによって、鑑賞者は「見る主体」として成立し、絵画を「見る対象」として眺めることができる。こうした絵画と鑑賞者との関係はマネにおいて変化することになる。この変化について、マーティン・ジェイは裸体画の考察として以下のように述べている。

カラヴァッジオの誘惑する少年たちやティツィアーノの『ウルビーノのヴィーナス』のような例外はあるものの、ふつう裸体は観客を見返すことはできず、観客の側から一方的にエロティックなエネルギーが注がれていたのである。西欧の美術史において、観客の眼差しと描かれた裸体の眼差しとが決定的に交差するのは、ずっと時代を下って、マネの『草上の昼食』や『オランピア』のような衝撃的な裸体が登場したときのことだった。⁶³

一方的であった視線は、マネにおいて「交差する視線」になる。マネの絵画では、絵の中の人物がこちらに視線を投げ掛けているように見える。それまでは、絵画の中の登場人物が見ているものは絵画の中にあるという約束事があり、物語は絵画の中の世界だけで自己完結していた。それに対して、マネの絵画の登場人物の視線は絵画の外へと向けられている。彼らは何を見ているのだろうか。その視線は、絵画を観ている私たちへと向けられているように見える。

一方で、フーコーは《オランピア》を見る鑑賞者の視線を問題としている⁶⁴。フーコーは、マネの《オランピア》がそれが発表された1865年当時スキャンダルを引き起こした理由について、その絵には「キャンヴァスの前面にある空間からやって来る光」があったからだ述べている。この絵を照らす光源は「われわれがいる場所」であり、つまりは「《オランピア》の裸体に向かい合って、それを照らし出しているのはわれわれの視線にほかならない」。このことは、絵画の可視性に対して、そして絵画の中の女性の裸体に対してさえ、それを見ている私たちに責任があるということを意味する。

⁶¹ パリス、前掲書、60頁 [Jean Paris, op.cit., p.40]

⁶² 西洋において絵画が鑑賞者の側から見るものとして成立したのはルネサンス期である。透視図法によって「主体としての人間は、客体として二次元の上に表象された世界＝絵画を、ある距離のもとで「視る」」ようになった。（岡田温司『もうひとつのルネサンス』人文書院、1994年、163頁）。ルネサンス以前の絵画はそのようなものではなく、絵画は「神の視線」を表すものだった。例えばビザンチウム様式の教会の絵画は「《全能の神が地上の正義の人々を見つめ給う窓》である円天井の頂きから、その視線が私たちに降りそそぐ」ように描かれている。（パリス、前掲書、19頁 [Jean Paris, op.cit., p.9]

⁶³ マーティン・ジェイ「近代性における複数の「視の制度」」ハル・フォスター編『視覚論』樽沼範久訳、平凡社、2007年、24-25頁 [Martin Jay, *Scopic Regimes of Modernity, Vision and visibility*, ed. Hal Foster, Seattle : Bay Press, 1988, p.8]

⁶⁴ フーコー『マネの絵画』前掲書、29-32頁 [Foucault, *La peinture de Manet*, op.cit., pp.38-40]

彼女が裸なのはわれわれにとってだけなのです。というのも、われわれが彼女を裸にしているからであり、それは、彼女を見ることでわれわれは彼女を照らし出しているからです。なぜなら、つまるところわれわれの視線と照明とはひとつの同じものでしかないからです。このような絵においては作品を見ることとそれを照らし出すことがひとつの同じことでしかなく、それゆえ、われわれは—すべての鑑賞者は—必然的にその裸体に巻き込まれ、ある程度までそのことに責任を持たされてしまう。⁶⁵

マネの絵においては、鑑賞者の視線が問題となる。そしてその視線は鑑賞者の責任を生み出すものでもあるのだ。さらに、絵画のなかの人物がそれを見る私たちに視線を投げかけているように見えるのだが、それは、鑑賞者の責任を問いただしているようにも見える。一方で絵画のなかの人物が鑑賞者に投げかける視線があり、もう一方で鑑賞者の視線によって絵画が照らし出される。このことによって、絵画を観る人と絵画とは決して無関係ではなくなる。

そして、そのことは、マネが日常的な風景のなかに一般の人々を描いたということともつながってくるだろう。マネが描いたのは、聖書や神話の物語のなかの登場人物でもなく、歴史や政治的出来事のなかに位置づけられる「国民」や「民衆」でもなく、むしろそうしたアイデンティティを持つことに無頓着なふつうの人々である⁶⁶。マネの絵画のなかでは、そのような「誰でもない」人々が私たちの視線に対して晒されているのだ。

マネ以前の絵画は、絵を観る者に安定した鑑賞の位置を与えていた。描かれた物語はすでに完結していて、絵を観る私たちがそこに口を挟む余地はない。そのため、私たちは安心して絵を外側から眺めてればいいだけであった。ところがマネはその安定した鑑賞の位置を突き崩してしまう。このことは、絵画と絵画の外部の参照項との関係が保たれていた間は絵画と鑑賞者との関係はある程度は間接的な関係で済んでいたのだが、絵画が「自立」した途端に絵画と鑑賞者との関係がもっとも大きな問題として現れてきたということを意味する。絵画の問題は、絵画と絵画の外部の参照項との関係から、絵画と鑑賞者への関係へと移行したのである。その移行において「見ること」が決定的に揺るがされている。絵画が私たちの目に晒されているというのはどういうことなのか。そして、フォーコーの言うように「見る」私たちに責任が生じるとはどういうことなのか。それは絵画と私たちとの極めて親密な関係、切り離しえない関係を示している。この新しい関係性こそが、「近代絵画の誕生」と同時に生じてきたものである。その意味では、マネの絵画は決してそれ単体で存在し完結し得るような「自立性」によって特徴づけられるのではなく、それを見る私たちとの関係の中に

⁶⁵ 同書、32頁 [ibid., p.40]

⁶⁶ ナポレオン三世の独裁やパリ・コミュンの時代を生きたマネは共和主義者だったが、政治的な立場を示す作品は《皇帝マクシミリアンの処刑》(1867年)といったわずかな例外を除いては残していない。ジェームズ・H・ルービンは、「マネの政治姿勢は(そのように呼ぶことができるものがあるとして)、いつも秘やかに語られ、しばしば逆説のなかに隠されていた。現代生活の画家として、マネは日常の出来事のなかに政治権力の現れを見出だしていた」と述べる。例えば、第二帝政の祝祭日に気球が上がる様子を描いたリトグラフ《気球》(1862年)では「最新の科学の進歩を賞賛する整った身なりの人々」の前景に乞食が座っている。「この乞食は、無惨な結果に終わった皇帝の海外遠征の犠牲となった傷痍軍人かもしれない」とルービンは述べる。(ジェームズ・H・ルービン『印象派』太田泰人訳、岩波書店(岩波世界の美術)、2002年、265-266頁) [James H Rubin, *Impressionism*, London : Phaidon, 1999, pp.265-266]

存在するようになったと言えるだろう。絵画は鑑賞者に対して晒され、それを見る私たちと直接的に関係を結ぶことになったのである。

2. 作品の展示（エキスポジション）

マネの絵画が示す「近代絵画の誕生」を検討してきたが、フーコーはもうひとつ別の観点から、マネの絵画の新しさを述べている。それは、展示という視点から見たときの新しさである。フーコーはマネの絵を、「《美術館用》絵画」、つまり展示のために描かれた絵であるという。それはどういうことだろうか。まずは、芸術品が展示されるということは何を意味するのかを確認しておこう。

現在は芸術作品の展示はほとんどが美術館やギャラリーで行われるものとなっているが、そのような展示の歴史は比較的新しく、近代以降に始まったものだ。それ以前は、すでにいくつかの例で見てきたように、宗教的主題の絵画や政治的主題の絵画は特定の空間と切り離しえなかった。聖書の物語はキリスト教の教会の中にあり、ロレンツェッティの《善政の寓意》のような絵画は政治の空間の内部にあったのだ。つまり、作品は特定の空間で特定の機能を果たしていたのである。また、それ以外の場合は、王侯貴族や裕福なコレクターによって個人的にコレクションされていた。

今日の形態の美術館は1793年にフランスで始まる。1793年に、フランス王の宮殿だったルーブル宮の一部「サロン・カレ」と「大ギャラリー」が一般に向けて公開されることとなった。これがルーブル美術館の前身である。宮廷のコレクションや個人専有のコレクションだった芸術作品がすべての一般の市民に対して公開されたのだが、このことは、芸術の公共化と「民主化」を表している⁶⁷。一般の人々が絵画に描かれ始めたルネサンス期が芸術のひとつの「民主化」であったとすれば、一般の人々が美術館で自由に作品を見ることができるようになったことはもうひとつの芸術の「民主化」である。さらに、ルーブル美術館の公開は、芸術作品が「国民」の共有財産であるという宣言でもあった。1798年2月にはナポレオンの遠征の際にイタリアから持って来た絵画が展示され、同年7月にはイタリアの古代彫刻が展示された。その後、ナポレオンの命令によって、「クール・カレ」の工事やルーブル宮とチュイルリー宮をつなぐ工事が行われ、美術館のための新しい部屋が完成していった。1807年にナポレオンの首席画家ジャック・ルイ・ダヴィッドは《1804年12月2日、パリのノートル・ダム大聖堂におけるナポレオン一世の聖別式とジョゼフィーヌ皇后の戴冠式》を完成させ、ルーブルに展示した。すでに述べたとおり、これはそれを見る人が絵の中に入り込むような錯覚を覚える絵画だった。これを人々に見せることによって、人々にフランスの「国民」であるという意識を持たせることができる。そのようにして、美術館は国民の公共教育の場となったのである⁶⁸。

⁶⁷ 美術館の誕生の時期と「監獄の誕生」の時期とは一致しており、美術館をまなざしのコントロールの装置であるとする指摘がある。（岡田温司『芸術(アルス)と生政治(ビオス)——現代思想の問題圏』平凡社、2006年）

⁶⁸ 1791年5月26日の国民国会の布告には次のように書かれている。「ルーブルとチュイルリーを合わせたものは、王の住居であり、科学、芸術のあらゆる記念物を集めた場所であり、公共教育の主要な建築物と定めた国家の宮殿となる。」その後の国王の権利停止宣言の後、1792年9月19日の法律で、王室コレクションが国家に移管されることとなった。（小島英熙『ルーヴル・美と権力の物語』丸善、1994年、147-148頁）

以上のように、今日の形態の美術館は近代国家の産物として生み出されたものだが、ここで、「美術館」「博物館」（英語の「museum」、フランス語の「musée」）の語源に立ち返ってみる必要があるだろう。美術館の語源は、「ムーサイ（ミューズ）の神殿」である。ムーサイの神殿は奉納物が集められ展示されていた場所であった。それは次のような性質の場所である。

「祭儀によって神に捧げられ神によって受けとられた品物は、『聖なるもの（sacrum）』となり、神々の威厳と不可侵性に参与する。それを盗んだり、位置を変えたり、用途を変更したり、あるいは手で触れさえすることは、神を冒瀆する行為である。」実際この場合においては、用途について語ることはできない。聖なる場所に収められた品物は、実利的な活動の領域とはまったく正反対の領域に移行したのである。この場所の内部では、「石を拾うことも、土を採ることも、木を切ることも、建物を建てることも、耕すことも、住むこともできない」。したがって、そこでは品物はただひとつの役目しか果たさない。つまり、それらが装飾している聖なる建物、あるいは奉納物の数があまりにも多すぎて礼拝の場所をいっぱいにしてしまったときに、それらを収蔵するためにわざわざ作られた建物の中で、視線にさらされるのである。⁶⁹

ムーサイの神殿に集められた物は、「経済活動の流通回路からはずされた品物」⁷⁰であるとともに人々の視線にさらされたものでもあるのだ。「品物が神々や死者に贈られているときには、それらが人々の目に展示される必要はない」⁷¹にもかかわらず、である。神殿に巡礼する人々は祈りを捧げるだけでなく、それらの品物を見物していったのだという。こうしたものであるムーサイの神殿が、「博物館」「美術館」という言葉のもとになっている。そこに置かれたものは展示され視線にさらされている。そうすると、美術館という場所に置かれた作品とは、まず何よりも人々に対して晒されたものなのだ。しかもそれは晒されるのみであり、それ以外の目的を持たない。したがって、美術館とは、文字通り「エクスポジション（展示）」の場なのである。

美術館における「エクスポジション（展示）」がより大きく意味を持ってくるのは、マネから始まる「近代絵画」以降になる。フーコーは「幻想の図書館」という論文の中で、図書館という「書物のアルシープ」が文学の書かれ方を変えたと言い、さらに、ちょうどそれと同じ頃に「《美術館用》絵画」が描かれはじめたと指摘している。フーコーは最初の「《美術館用》絵画」を具体的に名指ししている。それが、マネの《草上の昼食》と《オランピア》だった。「《美術館用》絵画」について、フーコーは次のように説明する。

ヨーロッパ芸術においてはじめて—必ずしもジョルジョーネやラファエルやベラスケスに合図を送るためでなく—そうした個別的で目に見える関係にはしばられず、判読可能

⁶⁹ クシントフ・ポミアン『コレクション——趣味と好奇心の歴史人類学』吉田城・吉田典子訳、平凡社、1992年、27-28頁 [Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux*, Paris : Gallimard, 1987, pp.22-23]

⁷⁰ 同書、p29 [ibid., p.24]

⁷¹ 同書、p39 [ibid., p.31]

な典拠引用より深いところで、絵画が絵画自体に対してもつ新しい〔、そして実りある〕関係を示すために、画布が描かれた。美術館という存在と、そこに展示された作品があらたに身につける存在のありようや相互に結ばれるやり方とを、明らかにするために画布が描かれた。⁷²

美術館に収容され展示される絵画は、ほかの絵画との関係性のなかに置かれる。つまり、そこでは、展示されることそのものが意味を生み、価値を生み出していくのである。作品はつねに展示されることを意図されているものであり、展示されることによって展開していく。美術館の語源からしても、美術館において作品は鑑賞者に対して展示されることを意図しているが、フーコーの言うように、マネ以降の近代絵画が「《美術館用》絵画」として人の目に触れることに大きな意味を見出だしていくことになる。それは、作品が鑑賞者に対して開かれるということだ。

1930年にすでにジョルジュ・バタイユは美術館における鑑賞者の役割を見出だしている。バタイユは次のように書いている。

美術館の発展は、美術館を作った人々のなかでもっとも楽天的な人の期待さえも超えている。今や世界の美術館全体が膨大な富の蓄積であるというだけではなく、世界の美術館の訪問者全体が、物質的な心配から解放され、じっと見つめることだけに専念する人間のもっとも荘厳なスペクタクルを確かに提供している。

展示室や芸術作品は入れ物でしかなく、その中身は観客によって作られるのだということに気がつかなければならない。美術館とプライベート・コレクションを区別するのは中身なのだ。美術館は大都市の肺のようなものだ。毎週日曜日、大勢の人が血液のように美術館になだれ込み、清められていきいきとして出てくる。絵画は枯れた表面でしかなく、権威のある批評家によって技術的に描写された戯れやきらめきや光の流れ出るさまが作り出されるのは、群衆のうちからなのだ。（中略）

美術館は巨大な鏡だ。そのなかで、ひとは、とうとうあらゆる面から自らを眺め、文字通り自らを感嘆すべきものと見出だし、そしてあらゆる美術誌のなかで表現されている恍惚に身を委ねるのである。⁷³

美術館ができたことによって作品は「展示されるもの」になった。そして、そのことによって、作品そのもののあり方が変わってきたのである。美術館ではむしろ観客が前面に出てくる。芸術作品の展示は、観客が自分自身を見つめる装置として機能する。つまり、「エクスポジション」は単に作品を展示しているというだけではなく、作品を見る観客自身を晒し出すものなのだ。

⁷² ミシェル・フーコー「幻想の図書館」工藤庸子訳、小林康夫・石田英敬・松浦寿輝編『フーコー・コレクション 2 ; 文学・侵犯』、筑摩書房（ちくま学芸文庫）、2006年、167頁 [Michel Foucault, *La Bibliothèque Fantastique*, La Bibliothèque Fantastique, <http://labibliothequefantas.free.fr/index.php?/la-bibliotheque-fantastique/michel-foucault/>, pp. 10-11]

⁷³ Georges Bataille, *Documents*, ed. établie par Bernard Noël, Paris : Mercure de France, 1968, pp.185-186

また、ヴァルター・ベンヤミンは、「複製技術時代の芸術」を分析するなかで、近代において芸術の価値が「礼拝価値」から「展示価値」にシフトしたということを指摘している⁷⁴。ベンヤミンによると、芸術の生産は呪術の儀式にもちいるために始まったのだが、そこでは「存在するということだけが重要なのであり、見られることは重要ではない」⁷⁵。しかし、芸術が呪術的や宗教的な儀式から離れていくにつれて、芸術作品が展示される機会が増えていく。作品が隠されたものではなく、多くの人々の目に触れるようになったということである。ベンヤミンは、芸術作品の複製技術の発展が作品が展示される可能性を増大させた要因となったと述べる。芸術作品は見られることに価値を持つようになったのである。それをベンヤミンは芸術の「展示価値」と呼んだ。近代に、芸術の持つ価値は「展示価値」へと転換したのだ。

近代の芸術は展示すなわち「エクスポジション」に価値を見出だしていく。ベンヤミンはその要因を複製技術の発達にみていたが、同時にこのことは美術館制度の確立とは切り離せないだろう。作品は私たちの目に触れることを意図して作られ、見られることによって作用することになる。このことは当然、作品を作り出す芸術家の意識をも変えることになりうるだろう。

3.近代と表象 ——ハイデガーの「世界像」

次に、近代において表象が人間にとってどのような意味を持っていたのかをみてみよう。ルネサンスの時期から、人々が芸術の中で表象され始め、そして政治的にも位置を持つものとなってきたということを確認した。表象の作用が人に位置を与えてきたということだが、表象行為が持っている機能はそれだけではない。「表象されること」によって人々にある位置が与えられると同時に、人は「表象する」能力を持つことで主体となる。このことを明らかにしたのが、マルティン・ハイデガーだった。

ハイデガーは、1938年の講演をもとにした論文「世界像の時代」の中で、近代における「世界像」について論じている。この中でテーマとなっているのが表象であり、表象が近代の特質であると述べられている。ここで言われているのは必ずしも芸術作品のような美的表象のことではなく、どちらかと言えば、知的表象、すなわち概念による表象に重点が置かれている。だが、ハイデガーは表象を近代の人間の基本的経験としてとらえており、近代における表象を考える上で重要な観点であるため、それがどういうことなのかをここで検討したい。

この論文の冒頭で、ハイデガーはまず近世の本質的な諸現象を挙げ、そして「これらの現象の根底には、有るもののいかなる把握と真理のいかなる解釈が潜んでいるのか」という問いを立てる。そしてその問いに対して「近世の学」という現象を分析することで答えを探し出そうとする。

⁷⁴ ヴァルター・ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」『ベンヤミン・コレクション〈1〉近代の意味』浅井健二郎訳、筑摩書房（ちくま学芸文庫）、1995年、596-597頁

⁷⁵ 同書、596頁

近世の学の本質とは探求であるとハイデガーは考える。その探求とはどのようなものだろうか。探求という把握は、あるものを「説明しつつ表象することの対象となる」⁷⁶ことにおいてなされるとハイデガーは言う。つまり、「探求する」というそのこと自体が、あるものを把握する方法を規定することになるのである。ここで、「表象」という言葉、そして「表象の対象」ということが出てくる。あるものの把握の方法が表象である。近世の学の本質としての探求は、あるものを表象することに至ったのだ。ハイデガーによると、これこそが近代を特徴づける事柄である。

有るもののこの対象化は或る＜直前に立てること [Vor-stellen]＞において遂行される。そのことの狙いは、すべての有るものを自らの直前に、計算する人間がその有るものについて自信をもち得るすなわち確信をもち得るように、もたらすことである。探求としての学という事態になるのは、真理が＜直前に立てること [表象すること] の確信性＞へと変転したとき初めてであり、またそのときに限られる。デカルトの形而上学において、有るものが表象作用の対象であることとして、真理が表象作用の確信性として、初めて規定される。⁷⁷

人間は現前するものをそのまま受容するのではなく、ものを対象として自らの直前に立てることによって把握し理解するようになる。近代において、事物は表象の対象として扱われるようになったのである。「有るものの有ることは、有るものが＜直前に立てられていること [表象されていること]＞の中で尋ねられ、見出だされる」⁷⁸。ものを対象として把握しようとする、これは対象を「像」として捉えるということである。対象は「像」になる。この「像」とはハイデガーの言い方では、「単なる模倣を指すのではなく、＜我々は或ることについて事情を心得ている＞、という言い方から響き出て来ているものを指している」⁷⁹のである。「像」は把握の結果としてある。そして、その「像」は単独で見出だされるのではなく、全体として、ある体系として存在している。「有るものが我々にそもそも表象されているということしか指さないのではなく、有るものはそれに属するものとそれのなかに一緒に集まっているものとの総体において、体系として我々の直前に立っている」⁸⁰。この総体が世界である。そのようにして人間は世界を像として把握することになる。表象され、イメージとして把握された世界は、「世界像」である。世界は人にとって像として現れる。

世界が像になるところでは、全体としての有るものは、人間がその準備をするもの、それ故に人間がこれに応じて自らの直前にもたらし、自らの直前に所有し、従って或る決定的な意味で自らの直前に立てようと欲するところのものとして、見積られている。

⁷⁶ マルティン・ハイデッガー『拙径』（ハイデッガー全集；第5巻）、創文社、1988年、107頁

⁷⁷ 同書、107頁

⁷⁸ 同書、110頁

⁷⁹ 同書、109頁

⁸⁰ 同書、109-110頁

従って世界像は、本質的に了解されるなら、世界についての或る像を指すのではなく、像として把握された世界を指す。⁸¹

世界が「像」として把握されること、つまり私たちにとって世界そのものが「像」となること、これこそが近代に生じた事象である。人は、世界全体を「像」に変え、把握の対象にする表象を行うようになった。

そして、人間が表象の能力を使って自らの直前に立てるというかたちで世界をイメージとして把握するというそのことが、人間のあり方を決定づけることになる。世界をイメージとして把握することは、人間の表象の能力によって遂行されるのだが、この対象を表象するという行為によって人間ははじめて「主体」として位置づけられるからである。人間は「表象するもの」となり、そのことによって諸対象の連結の中心となる。人間は「自分自身を舞台に据える、すなわち一般的かつ公開的に表象されたものの空け開かれた周辺の中に自分自身を据え」、そして、有るものを「再現前化する者」となる⁸²。こうして人間は「主体」となる。「世界が像になることは、人間が有るものの内部で＜主体 [Subjectum 主語的基体]＞となることと一にして同じ経過なのである」とハイデガーは言う。世界のイメージ化と人間の主体化が同時に、同じことのそれぞれの局面として成立したのである。

近代の人間とは、「表象するもの」としての人間である。そして近代において「世界」とは、表象された世界である。表象する人間がいて表象された世界があるというのが、近代の根本的な図式だ。このことから、ハイデガーは近代を「世界像の時代」と呼ぶ。

近代において「世界」が像として把握や理解の対象となったということは、人間が主体になったということと同時に、人間が表象されたものの中で生きていくことになったということでもある。人間は「＜イマーギナーティオー imaginatio [像・想念]＞の中を動く」⁸³とハイデガーは言う。私たちにとって世界とはイメージそのものであり、私たちはそのイメージの中を徘徊する。

しかし、この論の最後でハイデガーはひとつの断り書きをしている。それは、世界を像として把握する中で、全てが表象の対象となり得るわけではないということである。そこには「算定され得ないもの」が出てくるとハイデガーは指摘する。「人間が＜主体 [Subjectum 主語的基体]＞となり世界が像となったとき、この算定され得ないものは、一切の事物の回りに到る処で投げられている目に見えない影に留まる」⁸⁴と言う。

近世的世界それ自身はこの影によって、表象から引き離された空間の中に身を横たえ、こうして上述の算定され得ないものにそれ独特の規定性すなわち歴史的に比類のないものを与える。この影はしかし何か別のものを暗示している。それを知ることは我々今日のものたちには拒まれている。（中略）

⁸¹ 同書、110頁

⁸² 同書、112頁

⁸³ 同書、127頁

⁸⁴ 同書、116頁

人間は、真正の省察の力に基づいて創造的に問うことと形態を与えることにおいてのみ、右の算定され得ないものを知る、すなわちその真相の中に護ることであろう。このような省察の力によって将来の人間は、彼がそこでは有ることに帰属してはいるが有るものの中では他所者に留まっている、あの中間に移される。⁸⁵

ここで言う「中間」とは、「現に-有ること」「現-存在」であるとハイデガーは注記している。そして、「現に-有ること」とは「<有ることの開蔵と伏蔵という脱自的な境域>」の意味であると言う。「脱自的な領域」とは表象する主体の領域ではないのだが、まさにその「脱自的な領域」である「現に-有ること」こそがハイデガーの存在論の核心であった。ハイデガーは存在についての考察を行うにあたって、「主体」という枠組みでは人間の存在をとらえきれないとして、「現-存在」という言葉を使って思考したのである。

したがって、ハイデガーの「世界像の時代」は、近代において世界が表象の対象すなわち「像」となり人間が主体となったということだけを論じているのではなく、表象の効果としての主体化によって「算定され得ないもの」が浮かび上がり、この枠組みの中ではそれが考慮されることはないということを問題として提示している。その「算定され得ないもの」あるいは「脱自的領域」とは近代に落とされた大きな影であるが、表象を考えるにあたってその影を見過ごしてはならないだろう。それは表象がその転換点を迎えるときに再び浮かび上がってくる問題となるからである。

4. 表象の変化と人間の存在様式の変化

(1) 複製可能な芸術作品と大衆——ベンヤミンの考察

1936年に出版された『複製技術時代の芸術作品』で、ヴァルター・ベンヤミンは、複製技術によって生み出される芸術について考察している。複製技術時代とは、芸術作品の技術的作成が容易に可能になった時代のことである。古くは木版画が作品の複製のために作られており、19世紀になると石版画が現れた。そして、石版画の発明からまもなく写真が登場した。写真の発明は、イメージの即時の複製を可能にした。さらに、トーキー映画によって音も技術的に複製できるようになる。1900年頃に、技術的複製は「従来伝えられてきた芸術作品すべてをその対象としはじめ、またそれらの作品が作用する仕方にきわめて深い変化をもたらしはじめただけではなく、芸術の技法のあいだに、独自の地位を獲得したのである」

⁸⁶。これがベンヤミンの言う「複製技術時代」である。このようにして芸術作品が容易に複製可能となったことによって、芸術作品の価値は「展示価値」へと変化していった。しかし、変化は芸術作品の価値だけに起きたのではなかった。芸術作品の価値の変化は、その受容の仕方の変化に結びつき、そしてまた、その受容の仕方の変化は人間の存在様式の変化にもつながってくる。

かつて芸術作品は「アウラ」を持っていたとベンヤミンは言う。それは、芸術が呪術の儀式や宗教的な儀式の際にもちいられるものだったからだ。芸術と儀式とが切り離しえないとき、芸術作品は「アウラ」を持つ。この「アウラ」とは何だろうか。それは、「空間と時間

⁸⁵ 同書、116頁

⁸⁶ ヴァルター・ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」『ベンヤミン・コレクション〈1〉近代の意味』浅井健二郎訳、筑摩書房（ちくま学芸文庫）、1995年、587頁

から織りなされた不可思議な織物」、「ある遠さが一回的に現れているもの」⁸⁷であるとベンヤミンは説明する。そしてそれは「＜いま—ここ＞的性質—それが存在する場所に、一回的に在するという性質」⁸⁸を持っている。この「アウラ」、すなわち「＜いま—ここ＞的性質」は、オリジナルの真正さという概念を作り出す。かつての芸術作品にはそのような「アウラ」が備わっていた。しかし、ベンヤミンが生きた時代に、この「アウラ」の凋落が顕著になっていく。このような芸術のステータスの変化の背景には、写真や映画などの複製技術としての芸術作品の作成が可能になったという技術的な理由がある一方で、人々が大衆化するという社会的状況の変化があった。人々の大衆化が、芸術のあり方を変えたのである。

まず、もともと儀式にもちいられるためのものだった芸術作品が徐々に儀式から解放されていく。儀式からの解放は、作品が展示される機会を生み出し、持ち運び可能な作品が作られるようになる。例えば、神殿に設置された神像から運ぶことのできる胸像へ、建物の壁に描くフレスコ画からタブローの絵画へ移行する。そして、この作品の展示の可能性は、芸術作品が技術的に複製可能になることによって飛躍的に増大する。このことによって芸術作品の持つ価値が「礼拝価値」から「展示価値」へとシフトしたのである。それと同時に作品の「アウラ」は喪失する。ベンヤミンは「芸術作品が技術的に複製可能となった時代に衰退してゆくもの、それは芸術作品のアウラである」と言い、次のように述べる。

複製技術は— 一般論としてこう定式化できよう —複製される対象を伝統の領域から引き離す。複製技術は複製を数多く作り出すことによって、複製の対象となるものをこれまでとは違って一回限り出現させるのではなく、大量に出現させる。そして複製技術は複製に、それぞれの状況のなかにいる受け手のほうへ近づいてゆく可能性を与え、それによって、複製される対象をアクチュアルなものにする⁸⁹。

複製可能なものとしての芸術作品は、それまでの芸術の伝統を震撼させ、その伝統価値を清算することになるくらいのインパクトを持っていた。つまり、それまでの芸術のあり方を根本的に変えてしまう性格を持っていたのである。ベンヤミンは「このような伝統の震撼は、人類の現在の危機および再出発と表裏一体をなしている」⁹⁰と表現している。

アウラの凋落は、単に複製技術としての芸術が出てきたということだけではなく、それと並行して、人々の存在の仕方が変わり、そして知覚の仕方が変わったことに結びついている。そのために、それは「人類の現在の危機および再出発と表裏一体」⁹¹だったのである。

社会が産業化され人間が「大衆」として集団的に存在するようになると、それとともに「大衆」特有の知覚の仕方が出てくるとベンヤミンは指摘する。「人間集団の存在様式が相

⁸⁷ 同書、592頁

⁸⁸ 同書、588頁

⁸⁹ 同書、590頁

⁹⁰ 同書、590頁

⁹¹ 同書、590頁

対的に変化するのにもなって、人間の知覚のあり方もまた変化する」⁹²。大衆の知覚の方法について、ベンヤミンは次のように説明している。

事物を私たちに<より近づけること>は、現代の大衆の熱烈な関心事であるが、それと並んで、あらゆる所与の事態がもつ一回的なものを、その事態の複製を受容することを通じて克服しようとする大衆の傾向も、同じく彼らの熱烈な関心事を表している。⁹³

大衆は「複製を受容する」ことによってアウラを克服しようとするため、アウラは衰退する。したがって、複製技術としての芸術作品の登場によって、芸術作品の儀式からの離脱が起こる一方で、それと並行して、大衆となった人々の要求によって芸術作品にはそれまでと異なるステータスが与えられることになったのである。

(2) 芸術の「遊戯空間」

ベンヤミンが「複製可能な芸術作品」の代表として挙げているのが映画であるが、映画は「Spielraum（シュピールラウム）」（遊戯空間、自由な活動の空間）を観客に提示する芸術である。ベンヤミンによると、あらゆる芸術活動の原現象にミメーシスがあり、そのミメーシスはもともととは両極の側面を持っているものだった。その二つの側面とは、仮象（シャイン）と遊戯（シュピール）である。映画は「芸術が栄えうる唯一の領域と長いあいだ見なされていた<美しい仮象>の国から、芸術がすでに抜け出してしまっていること」⁹⁴をはっきりと示す。そして、「仮象が衰退し、アウラが凋落するのと並行して、巨大な遊戯空間が得られる」⁹⁵ことになる。芸術の領域のなかに映画が登場することによって、芸術における仮象が後退し遊戯が前面に出てくるのだ。映画とは遊戯空間が最も開かれる芸術なのである。多木浩二によると、ベンヤミンは「複製技術時代の芸術」を分析することによって、「アウラが凋落したあとにあらわれる巨大な遊戯空間の芸術論を展開しようとした」のであり、「ミメーシスを分解し、それを歴史化し、その結果、アウラを喪失したときに、芸術は史上はじめて巨大な遊戯空間に生きる場を見出だす過程を展開してみせたのである」⁹⁶。つまり、『複製技術時代の芸術作品』では、人々を「遊戯空間」の中に置く装置としての芸術について語られているのだ。

このように「遊戯空間」の中に人々を置くということ、それが芸術の新しい社会的機能である。こうした機能を担った芸術は、政治に結びつくことになる。社会のなかで集団的なものとして現れてきた人々は、大衆運動を起こす。それは政治に対する大衆の側からの働きかけなのであるが、それに対して政治の側は何らかのかたちでその大衆を組織化することを試みる。大衆の運動を扱いうるものにしようとするのである。そのときに、政治は芸術の遊戯空間を活用する。それは、ファシズムの政治であっても Kommunismus の政治であっても同様で

⁹² 同書、591頁

⁹³ 同書、592-593頁

⁹⁴ 同書、610頁

⁹⁵ 同書、634頁。ミメーシスの両極については注に記述されている（633-634頁）。

⁹⁶ 多木浩二『ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」精読』岩波書店、2000年、109頁

ある。大衆を組織化しようとする動きの中で、ファシズムによる政治は「政治の耽美主義化」を進め、その一方で、コミュニズムによる政治は「芸術の政治化」を進めるとベンヤミンは指摘する。人々は芸術の遊戯空間の中に身を置き、「芸術作品を自分たちのなかに沈潜させ」る⁹⁷。それがもっとも可能になる芸術が映画だ。しかも、ベンヤミンによると、人々は「映画に登場したいという欲求」を持っている。この要求を満たすために、ファシズムは大衆に自らを表現する機会を与えた。つまり、ファシズムは大衆が語り行為する舞台を提供し、大衆は映画に登場するかのように政治の舞台に登場してきた。このとき、遊戯空間への沈潜と「政治」への参加は一致するものとなったのだ。それが、ファシズムが進める「政治の耽美主義化」である。そしてその「政治の耽美主義化」は究極的には戦争につながっていくことになるだろう。戦争とは、ファシズムの政治が大衆に与える「表現」の方法の一つだからだ。芸術的満足は戦争によって果たされることになる。

人類は、かつてホメロスにおいてはオリュンポスの神々によって見物されるものであったが、いまや自分自身によって見物されるものとなった。人類の自己疎外の進行は、人類が自分自身の全滅を第一級の美的享受として体験するほどになっている。⁹⁸

このことをスペクタクル化と言い換えることができるだろう。人はスペクタクルのなかを生き、自らを鑑賞する。このスペクタクルは戦争スペクタクルという極限にまで至るが、それでも人はそれを美的享受として受け止める。これがファシズムが目指した「政治の耽美主義化」である。そして、この「政治の耽美主義化」によって、「芸術のための芸術」が完成する。以上のようにして、政治は芸術の遊戯空間を活用したのである。映画の登場によって遊戯空間という側面が前面に押し出された芸術は、政治と一体となって展開され、大衆化した人々はその遊戯空間の中を生きるようになったのである。

(3) 遊戯空間における美的政治へ

一方で、ベンヤミンと同じ時代に生きた法・政治学者カール・シュミットもまた、国際政治の観点から、ある「遊戯空間」について思考している。シュミットもベンヤミンが指摘したのとちょうど同じ時期に政治のなかに遊戯空間の出現を見ていた。ベンヤミンが映画という芸術の一分野が前面に押し出した遊戯空間について考察したのに対して、シュミットが遊戯空間として捉えたのは、近代のヨーロッパそのものだった。竹島博之はシュミットが政治を美的に把握していたこと、そしてその把握の仕方が第二次大戦前後で変化していることを、次のように指摘している。

シュミットは、ワイマール期においてすでに、政治を美的に把握していた。彼のワイマール期の議論によれば、国家において重要なのは、ありのままの私的ないし経験的な個人ではなく、公的な役割（Person）を担う顕職保有者としての人間である。政治とは、国家という劇場舞台で、そうしたペルゾーンが演劇的に公の権力を行使する一種の

⁹⁷ ベンヤミン、前掲書、624頁

⁹⁸ 同書、629頁

芝居であると把握されていた。すなわち政治とは、国家において再現前

(repräsentieren) されることによって顕現する美的演劇であった。それが第二次大戦後になると、政治が、もはや仮象的・再現前的な美の観点から捉えられなくなり、それに代わって、遊戯的な美としての政治が示される。戦後のシュミットによれば、ヨーロッパ・ラウムは、観衆たる中立国の前で、主権国家が相互に力を競い合う闘技のための遊戯空間となる。戦争が美的世界に生きる場を見出だすと同時に、美が戦争の遊戯空間の中に生きる場を見出だす。すなわちシュミットは、近代化の過程で失われた仮象としての美に代えて、近代が独自に生み出した遊戯空間の中に新たな形で美を見出しているのである。シュミットの政治は、第二次世界大戦の以前にも以後にも、政治の美的展示性という点で一貫して解釈されているが、しかし、その際の美の意味が、戦前と戦後とでは質的に異なっている。仮象的な再現前的美から遊戯空間における闘技的な美へ、シュミットの美的政治は展開している。⁹⁹

このようなシュミットにおける「再現前的な美的政治」から「遊戯空間における美的政治」への移行とは、仮象から遊戯空間への移行というベンヤミンのテーゼと重なり合っている。戦争も闘技劇や遊戯として繰り広げられる遊戯空間であり、その遊戯空間に大衆が参加していくのだとすれば、シュミットとベンヤミンの主張は一致する。芸術は遊戯空間を作り出し、政治が遊戯空間の中で展開される。スペクタクル化されるのは芸術だけではなく、政治も同じなのだ。「政治の耽美化」であっても「芸術の政治化」であっても、政治と芸術のスペクタクル化であることにはかわりはない。

シュミットの政治の把握の仕方の変化からも読み取れるように、20世紀のふたつの世界大戦の時代を、芸術と政治がともに遊戯空間へと移行していく時期、あるいはそれによって芸術と政治との区別が曖昧になる時期と捉えることが可能だろう。それはちょうど国家が国民のすべてを政治のなかへと巻き込んでいった時期であり、また、国民を総動員した戦争を行った時期なのである。主権国家が遊戯空間のなかへと出て行き競い合うとき、実際にその空間の中に投げ出されていたのは「国民」として定義される人々だった。

こうして人々が遊戯空間のなかで生きようになったのだが、それは必然的に人々のあり方の変化にもつながっていく。ベンヤミンの言う芸術の表象から遊戯の空間への移行にせよ、シュミットの言う政治の美的演劇から遊戯的空間への移行にせよ、それは人が置かれた状況の変化を意味している。人が大衆として集団的に扱われるようになったというだけではなく、人々は「表象されるもの」あるいは「表象する主体」から、遊戯空間のなかで「自分自身によって見物されるもの」へと変化していった。人は政治的に表象するのも芸術作品において表象されるものでもなくなった。単に「見られるもの」となったのである。そうして、芸術においても、政治においても、表象という媒体なしの「エクスポジション」が前面に出てくる。

第3節 現代の表象——表象からエクスポジションへ

これまで見てきたように、19世紀後半には、一方ではマネによる「近代絵画の誕生」という出来事があり、もう一方では写真・映像技術といった技術的に複製可能なイメージの登場

⁹⁹ 竹島博之『カール・シュミットの政治——「近代」への反逆』風行社、2002年、188-189頁

があった。それ以来、芸術のあり方は変化する。そして、そのことによって人が芸術を受容する方法や人間の表象のされ方も変化を被ることになった。

そして、さらにもうひとつの大きな転換点がある。その変化が特に顕著に表面に現れ出てくる時期を、第二次世界大戦後と考えることができる。そこに表象の決定的な分水嶺がある。第二次世界大戦の時期に起きた出来事は、芸術についての思考を問い直すきっかけとなり、そしてまた人々が芸術に現れてくる様相を全く変えてしまった。

以下では、表象のあり方を決定的に変えてしまった出来事とは何だったのか、そしてその出来事と同期してどのような芸術論が展開されることとなったのかについて検討し、具体的にどのようなかたちで人間が芸術作品のなかに描かれるようになったのかを検討する。

1. 芸術の分水嶺——絶滅強制収容所

ベンヤミンは人間の存在の仕方の変化と芸術のあり方の変化とが結びついていることを指摘した。確かに、これまでのいくつかの例でも見てきたように、一般の人々が政治的に位置を持つようになった時期に彼らは絵画に登場し始め、また、国民国家が成立した頃には「国民」として描かれ、それを自らの目で確認する制度ができていた。同じように、現在の政治を取り巻く現象や、私たちの存在の仕方に影響を与えるような現象が、現代の芸術作品のあり方を規定していると考えることができる。

結論から言ってしまうと、現在の芸術はもはや「表象」と呼ぶことができず、「エキスポジション」としか呼べないようなあり方をしている。それは何かを表象しているのではなく、何かを晒し出している。芸術の「エキスポジション」は、これまで述べてきたようなマネによる絵画の革新や複製技術による芸術作品の変化によって徐々に準備されてきたものではあるが、ある出来事が生じたことによって、それが決定づけられた。20世紀に生じたある出来事が、表象を問い直すことになったのである。その問い直しとともに、芸術作品は「エキスポジション」として自らを現すに至ったと考えられる。ここではその芸術の分水嶺となった出来事について述べたい。

(1) 絶滅強制収容所は何をもたらしたか——政治と芸術の観点から

現代の芸術のひとつの出発点となるのは、第二次世界大戦後である。それは、そのときに、芸術や文化といったものの全体が問い直されたからだ。これについては、例えば、第二次世界大戦中にマックス・ホルクハイマーと共著で『啓蒙の弁証法』を著し、啓蒙が人間を自由にしたという考えが誤りであったと論じたテオドール・アドルノの言葉が有名である。アドルノは次のように言う。「文化批判は、文化と野蛮の弁証法の最終段階に直面している。アウシュヴィッツ以後、詩を書くことは野蛮である」¹⁰⁰。この言葉が意味するのは、次のことである。

アウシュヴィッツは文化の失敗をいかなる反論も許さないかたちで証明し尽くした。アウシュヴィッツでのあのようなことが、哲学、芸術、そして啓蒙的な幾多の学問での伝統のただなかで起きえたということ、それは、こうした伝統が、つまり精神が人間を捉え、変革することができなかったということであるが、実はそれ以上のことを意味して

¹⁰⁰テオドール・アドルノ『プリズメン』渡辺祐邦・三原弟平訳、筑摩書房（ちくま学芸文庫）、1996年、36頁

いるのである。すなわち、哲学、芸術、そして学問といった個々の枠組みのなかに、つまり、そうしたものだ自立した自給自足的なものであるという激しい自負のうちに、実は非-真理が潜んでいるということである。アウシュヴィッツ以降の文化はすべて、そうした文化に対する切なる批判も含めて、ゴミ屑である。¹⁰¹

絶滅強制収容所の出現は、まさに啓蒙のプロジェクトのただなかで起きた出来事だった。しかもそれは、近代の合理主義的な産業における生産とまったく同じプロセスで死を生産する場所だったのである。科学技術の発展とともに合理主義を追求していくのが近代の「文化」であったとすれば、その「文化」そのものが野蛮さを生み出している。その意味で、この「文化」が失敗であることを証明したのが絶滅強制収容所だった。

この文化そのものを廃棄物にしてしまった強制収容所は、政治および芸術の二つの側面から思考の対象となっている。

まず、政治的な側面から見ると、強制収容所とは「近代の政治空間の隠れた範例」であるということが、ジョルジョ・アガンベンによって指摘された¹⁰²。強制収容所とは、人間の生そのものを管理の対象とする場所である。しかし、生そのものの管理とは、強制収容所のような限定された空間でのみ行われているのではなく、現在の政治空間全体で行われていることなのだと言ふアガンベンは言う。このアガンベンの指摘は、ミシェル・フーコーがテーマ化した「生政治」から展開されたものである。18世紀の産業化の発展とともに、国家が産業に関わるかたちで国力や国富の維持をしなければならないようになると、国家の権力は国民の生を管理する力として現れてくるようになる。権力は、「富としての人口」「労働力あるいは労働能力としての人口」、つまり資源としての人口を問題にするようになり、「出生率、罹病率、寿命、妊娠率、健康状態、病気の頻度、食事や住居の形」に気を配るようになる¹⁰³。出生や健康といったものを管理し、それによって最終的には人口を管理する統治の方法が始まったのである。そのときに、国家の権力は「生と死に対する権利（生殺与奪の権）」、「死なせるか、それとも生きるままにしておくかの権利」に代わって、「生きさせるか死の中へ廃棄する」権力へと転換していく¹⁰⁴。フーコーは「人口」としての生を扱う権力を「生権力」、そして人間の生物学的生を統治の対象として扱う政治を「生政治」と呼んだ。そうした生政治を決定づけたのが、絶滅強制収容所の出現である。権力が「生命と種と種族というレベル、人口という膨大な問題のレベルに位置し、かつ行使される」ものであるという点で、「民族抹殺（ジェノシッド）」とは「近代的権力の夢」だったのだ¹⁰⁵。したがって、絶滅強制収容所は生政治の究極的な実現として現れた。そしてそれは、生政治が必然的に行き着くところでもあった。さらには、絶滅強制収容所は何を「人間」と呼ぶことができるのか

¹⁰¹ テオドル・アドルノ『否定弁証法』木田元訳、作品社、1996年、447頁

¹⁰² ジョルジョ・アガンベン『ホモ・サケル——主権権力と剥ぎ出しの生』高桑和己訳、以文社、2003年、170頁

¹⁰³ ミシェル・フーコー『知への意志』渡辺守章訳、新潮社、1986年、35頁 [Michel Foucault, *La volonté de savoir*, Paris : Gallimard, 1976, p.36]

¹⁰⁴ 同書、171-175頁 [ibid., pp.177-182]

¹⁰⁵ 同書、174頁 [ibid., p.180]

さえも疑問に付すことになる。このことこそが、「人間」を「生きもの」に還元した結果である。

そしてアガンベンは、その生政治の空間があらゆる領域に拡がっていることを指して、近代の政治空間の隠れた範例が強制収容所であるとした。この政治空間は私たちの生を規定するものである以上、私たちの存在の仕方そのものを決定づけているのだが、その存在の仕方とは、まさに人が剥き出しのかたちで晒し出されていることである。つまり、人は、政治的主体である以前に、単なる生きものとして晒された状態で統治の対象となっているのだ。

絶滅強制収容所がそのように政治を生政治へと切り詰めた究極の場所だったとすれば、その一方で、それは表象の不可能性が示された場所でもあった。ハンナ・アレントはすでに1951年に、「強制収容所社会の狂気の世界は生と死の埒外にあるものだから、いかなる想像力をもってしても完全にそれを想い描くことはできない」¹⁰⁶と記しているが、絶滅強制収容所の表象が本格的に問われ始めたのは1980年代になってからである。何よりもまず、この約40年の沈黙が絶滅強制収容所の語り難さを物語っているだろう。1980年代のドイツでは、「地域の歴史を発掘調査する「下から」の市民運動や、国家レベルの歴史博物館、戦争記念碑の建設をはかる政府の「上から」の歴史政策が展開」¹⁰⁷されたことにより、収容所とその表象が大きな問題として浮かび上がってくる。また、同時期に、「歴史家論争」と呼ばれる、ナチスによる大量虐殺をどうとらえるべきかかという論争が繰り広げられる。そして、1985年には、絶滅強制収容所にかかわった人々のインタビューによって構成された、クロード・ランズマンの映画『ショアー』が公開された。こうしたなかで、いかに想像し、いかに表象し、いかに語りうるかということが問題となり、「表象の不可能性」ということが問われ始めたのである。1990年に、カリフォルニア大学で「＜最終解決＞と表象の限界」というテーマで研究会議が開催され、この会議の記録『表象の限界を検証する——ナチズムと＜最終解決＞』が1992年に出版されたが、その序論で編者のソール・フリードランダーは次のように述べている。

ヨーロッパ・ユダヤ人の絶滅という事件も、他のどのような歴史的イベントについてもそうであるように、表象することも解釈することも可能である。ただ、わたしたちがあつかっているのは、わたしたちがもろもろの事件を把握し表象しようとするさいにもちいてきた伝統的なカテゴリーを検査にかけるような事件、あるひとつの「限界に位置する事件」なのである。¹⁰⁸

¹⁰⁶ ハンナ・アレント『全体主義の起源 3 全体主義』大久保和郎／大島かおり訳、みすず書房、1974年、245頁

¹⁰⁷ 香川檀『想起のかたち——記憶アートの歴史意識』水声社、2012年、14頁。また、香川は、1980年代から90年代にかけて、ナチズムやホロコーストの記憶を主題にしたり暗示したりする現代芸術が目につくようになったと指摘している。確かに、本論文第3章で述べるように、アンゼルス・キーファーがナチスに関わる建築を描き始めたのが80年代であり、また、ハンス・ハーケがヴェネチア・ビエンナーレで「ゲルマニア」というタイトルのナチス・ドイツをテーマにしたインスタレーションを発表したのが1993年だった。

¹⁰⁸ ソール・フリードランダー「序文」上村忠男訳、ソール・フリードランダー編『アウシュヴィッツと表象の限界』、未来社、1994年、16-17頁 [Saul Friedländer, Introduction, *Probing the limits of representation : Nazism and the "final solution"*, ed. Saul Friedländer, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992, pp.2-3]

絶滅強制収容所は、表象が可能かどうかという問題を浮かび上がらせた。なぜ表象が可能かを問われるのかと言うと、ひとつには、それを想像したり表象したりすることが許されるのかという倫理的な理由がある。もうひとつには、事実として語るには証拠となる物件が不足しているという物理的な理由がある。絶滅強制収容所を体験した人は殺されているので、その体験を証言することはできない。そして、死体も消され、痕跡が除去されているために、そこで何が行われていたのかを実証することが極めて困難である。絶滅強制収容所の写真や映像は、多くの場合、撮られなかった、あるいは保存されなかったと言われている（収容所の写真については後述する）。さらに、わずかに生き残った人々は、その体験を明確に話すことができない。「強制収容所・絶滅収容所の生き残りたちの報告は非常にたくさんあるが、その千篇一律なことには驚かされる。これらの証言は真実であればあるほど、ますます伝達力を失い、人間の理解力と人間の経験を超えたことをますます淡々と語るのである」とアレントは書いている¹⁰⁹。

また、生き残りの多くが絶滅強制収容所について沈黙していることも指摘されている。ジャン＝フランソワ・リオタールはこの沈黙を「記号、しるし (signe)」であると述べた。

「アウシュヴィッツは皆殺しの収容所であった」という文を取り巻く沈黙は心情ではない。それは、いまだ文にされておらず、限定されていない何かが文にされることを待っているという記号なのである。（中略）しかしアウシュヴィッツとともに、何か新しいことが歴史のなかで生じたのである。それは記号であるほかに、事実ではありえない。なぜなら、事実、すなわち、「今」と「ここ」の痕跡をもつ証言、そして事実の意味ないし諸意味を示すはずの記録文書、そして数々の名前、要するに、結び合わされることで実在を構成する様々な種類の文の可能性すべてが、可能な限り破壊し尽くされたからである。¹¹⁰

ナチスはユダヤ人を絶滅させようとしただけでなく、全てを消滅させ何の証拠も残さないよう企てた。例えば、プリモ・レーヴィがナチスに言われたのは次の言葉だった。「おそらく疑惑が残り、論争が巻き起こり、歴史家の調査もなされるだろうが、証拠はないだろう。なぜならわれわれはお前たちとともに、証拠も抹殺するからだ」¹¹¹。全ての痕跡を抹消しようと企てられた絶滅強制収容所は、そのような空間が実際にあったのかどうかということ自体が問われることになる。こうしたことによって、絶滅強制収容所は、表象の可能性そのものを呑み込んでしまったのである。

そして、クロード・ランズマンが1974年に映画『ショアー』を撮り始めたとき、彼は、もはや何も残っていない状態から出発して映画を作らなければならなかったと述べている。ここでは物理的な証言や証拠の欠如が表象行為に影響を与えている。そしてランズマンが映画

¹⁰⁹ アレント、前掲書、232頁

¹¹⁰ ジャン＝フランソワ・リオタール『文の抗争』陸井四郎／小野康男／外山和子／森田亜紀訳、法政大学出版局、1989年、121-122頁 [Jean-Francois Lyotard, *Le Différend*, Édition de Minuit, 1983, pp.91-92]

¹¹¹ プリモ・レーヴィ『溺れるものと救われるもの』竹山博英訳、朝日新聞社、2000年、3-4頁 [Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, Einaudi, 1986, p.3]

にしたのは、それについてほとんど何も残されていないということ、そして、強制収容所を語ることの不可能性そのものだった。『ショアー』が見せるのは、「映像がないということ、ナチスが映像も痕跡も残さない最初の意図的な犯罪を犯したということ」である¹¹²。そして、ランズマンは「フィクションとは一つの侵犯行為である。表象＝上演にはある禁じられたものが存在する」と言う¹¹³。強制収容所を想像すること、語ること、表象することは、物理的に不可能であるとともに、それが倫理的に不当なことであるからできないのだと考えられている。

いずれにしても、表象の限界や、表象することの危険性が問題となって立ち現れたとき、芸術の表現は、意識的にであれ無意識的にであれ、痕跡、記憶、不可視性、出来事性というものをテーマとして取り上げるようになった。20世紀後半の多くの美術作品はこのようなテーマを扱っているように見える。また、そこに、ハイデガーが分析した近代における表象のモデル、すなわち「像」と「主体」の関係から成り立つモデルの崩壊を見ることができると。むしろ、そこでは、ハイデガー自身が既に指摘していた「算定されえない」影の部分、および、「主体」となりえない脱自的領域というものがはっきりと見えてくる。「世界像」を作り出すのが表象行為を行う「主体」としての人間であったとすれば、その「像」の影の部分において人間は「主体」ではない。強制収容所はいかなる「主体」でもなく「剥き出しの生」としての人間を生み出したが、それと同じようにその表象という側面からも「主体」ではないものが見えてくる。絶滅強制収容所とは、そのような表象の根幹を揺るがすような問題を提起をした出来事だった。

(2) 絶滅強制収容所の露呈したイメージ

さて、以上のように絶滅強制収容所が表象を揺るがすものとして現れてきたとすれば、その表象は本当に不可能なのだろうか。表象が不可能であるとすれば、何が可能なのだろうか。ひとつ考えられるのは、表象が不可能になったまさにその場所で「エクスポジション」が前面に出てきていることである。絶滅強制収容所において、人々は「剥き出しの生」として晒されている。さらにはアガンベンのように絶滅強制収容所を「近代の政治空間の隠れた範例」として拡大解釈するとすれば、現在、全般的に人々は晒されている状態にある。それは、一方では、生権力の対象とされうる剥き出しの生というかたちで晒されており、もう一方では、人のイメージが表象になりえず生のまま晒されているということだ。こうした複数の露呈が現出したのが絶滅強制収容所だったのである。

絶滅強制収容所が人を晒す場所となったことを示している写真がある。ジョルジュ・ディディ＝ユベルマンは、絶滅強制収容所を証言することも表象することも不可能だという議論に対して、ある写真を提示してみせた。「ふたつの不可能性—証人の差し迫った消滅、証言

¹¹² ジェラルド・ヴァイクマン「《聖パウロ》ゴダール対《モーゼ》ランズマンの試合」四方田犬彦／堀潤之編『ゴダール・映像・歴史——『映画史』を読む』産業図書、2001年、116頁 [Gérard Wajcman, 《Saint Paul》Godard contre 《Moïse》Lanzman, le Match, *L'infini*, 65, printemps 1999, pp.121-127]

¹¹³ クロード・ランズマン「ホロコースト、不可能な表象」高橋武智訳、鶴飼哲・高橋哲哉編『『ショアー』の衝撃』未来社、1995年、122頁 [Claude Lanzmann, *Holocauste, la représentation impossible*, Le Monde, 1994.3.3]

の確実な表象不可能性—の折り目を縫って、写真のイメージが姿を現した」¹¹⁴。それは、1944年にビルケナウ（アウシュヴィッツ第二強制収容所）で撮影された四枚の写真である。それらの写真について、ディディ＝ユベルマンは次のように述べる。

可能な芸術作品のどれよりも貴重で、またどれよりも痛ましいこれらの断片は、それらが不可能であることを望んだ世界からもぎ取られたものだ。つまりそれらはすべてに抗してのイメージである。アウシュヴィッツの地獄に抗して、課された試練に抗して。われわれはそれに答えてそれらを凝視し、引き受け、理解しようと試みなければならない。すべてに抗してのイメージ。それらにふさわしいやり方でそれらを見ることができないという、われわれ自身の不能に抗して。商業的イメージで窒息せんばかりの、われわれ自身の飽食な世界に抗して。¹¹⁵

この四枚の写真はどこから来たのか。1944年、ポーランドのレジスタンス指導部が写真を発注し、それを受けたある労働者がビルケナウの強制収容所内にカメラを持ち込み、ゾンダーコマンドのメンバーが実際の撮影を行ったとされている。横たわる大量の死体があり、それを処理するゾンダーコマンドのメンバーが作業している場面を写したものが二枚。その様子は黒枠に囲まれており、暗い建物の内部から撮影したことがうかがえる。そして、服を脱がされた女性たちが林の中をガス室に向かっていくと思われる写真。それから、木々のみが写っている写真が一枚。下半分は黒くなっており、上下の判別がつかない。撮影者はカメラを隠し持って歩きながら撮影したのだろうか。ガス室に送られる誰かの目に飛び込んだ光景は、このようなものだったかもしれない。この四枚が、ビルケナウから持ち出され、クラクフのポーランド・レジスタンスに送り届けられたのだ。写真に添付されたメモには、次のように書かれていた。

ガス室送りにされる囚人たちを写したビルケナウの写真を送付する。一枚には屋外で死体を焼く火刑場のひとつが写っている。焼却棟だけではすべてを焼き切れないのだ。火刑場の前にはこれから投げ入れられる死体がある。もう一枚には、シャワーを浴びるためだと言われて林のなかで囚人たちが服を脱ぐ場所が写っている。その後で彼らはガス室に送り込まれるのだ。フィルムをできる限り早く送られたし。同封した写真はただちにテル（Tell）に送られたし。われわれの考えでは拡大した写真はもっと遠くにまで届くはずだ。¹¹⁶

¹¹⁴ ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン『イメージ、それでもなお——アウシュヴィッツからもぎ取られた四枚の写真』橋本一径訳、平凡社、2006年、13頁 [Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Minuit, 2003, pp.15-16]

¹¹⁵ 同書、9-10頁 [ibid., p.11]

¹¹⁶ 同書、21-27頁。R.Boguslawska-Swiebocka, T.Ceglowaska, *KL Auschwitz. Fotografie dokumentalne*, Varsovie, Krajowa Agencja Wydawnicza, 1980, p.18からの引用。「Tell」とは、強制収容所の囚人たちを支援するクラクフの組織のメンバー、テレサ・ラソツカ＝エシュトラハイヤーのコードネームである。[ibid., pp.25-26]

これらの写真は、暴力と死に対して晒された人々を晒し出したものである。さらに彼らは「無」に対して晒されている。彼らの死体は何も残らないように焼かれることになるからだ。絶滅強制収容所では、彼らが殺されたという証拠が残らないばかりか、彼らが存在していたという証拠さえも一切残らないよう企てられていた。彼らは、そうした消失に対して晒されているのだ。そのような姿が今日、写真のイメージとして私たちに晒されている。つまり、一方では消失に対して無力に晒されていて、他方では視線に対して無防備に晒されている。

ディディ＝ユベルマンはこの四枚の写真をもとに、イメージとはどのようなものであるかを考察している。そこで論じられているのは、イメージを作成することではなく、表象されたイメージを私たちがどのようにとらえるのかである。それは、絶滅強制収容所の表象が不可能であるという考えに対する反論である。「ゾンダーコマンドのメンバーたちによってアウシュヴィッツの五号焼却棟からもぎ取られた四枚の写真は、**想像不可能なもの**のほうへと送り出され、もっとも悲痛なやり方でそれを反駁する」ものであるとディディ＝ユベルマンは言う¹¹⁷。

一般的には絶滅強制収容所を撮影した写真は存在しないと信じられているが、ディディ＝ユベルマンが示したように、アウシュヴィッツの五号焼却棟で撮影された四枚の写真は、1945年にはすでに知られ、たびたびその複製も作られていた。このようなイメージが存在する以上、「表象不可能や思考不可能と同様に、**想像不可能**はしばしば、大げさな誇張法によって自己正当化した、**イメージを考察することの単なる拒絶**に陥りがち」¹¹⁸だということになる。私たちはそのイメージを否定することなく、それを見ることが課せられている。このイメージは「不可能な描写」や「表象不可能」と言われているものをも示すことを試みる。

「表象の不可能性」に反駁したのは、イメージの露呈だったのである。

四枚の写真に添付されたメモには「拡大した写真はもっと遠くにまで届くはずだ」と書かれていた。それが届けられる先、「もっと遠く」とは、どこだったのか。ディディ＝ユベルマンはそれが二つの別の時代へと送り出されていたとする。ひとつは「「最終解決」の組織化それ自体が作り上げた想像不可能性」¹¹⁹であり、ふたつめはアウシュヴィッツのような絶滅強制収容所が思考不可能であり想像不可能だと言われる時代だ。前者が「最終解決」が行われていた当時の世界、後者が1945年以後の世界である。いずれにせよ、それは「想像不可能性」に向けて、それを反駁するかのように送り出されていた。ディディ＝ユベルマンは次のように言う。「われわれには想像してみる**義務がある**のだ、このきわめて重い想像可能なものを。捧げるべき応答として、幾人かの被収容者が、彼らの体験の恐るべき現実から、われわれに向けてもぎ取った言葉とイメージに対する債務として」¹²⁰。そうであるとすれば、差し出されたイメージは、私たちに課せられた債務となる。この写真のイメージの露呈は、私た

¹¹⁷ 同書、29頁 [ibid.,p.29]

¹¹⁸ 同書、204頁 [ibid.,p.197]

¹¹⁹ 同書、29頁 [ibid.,p.29]

¹²⁰ 同書、9頁 [ibid.,p.11]

ちに対してある種の絶対的な「贈与」として、つまりそこから身を引くことのできないものとして届けられる。

したがって、表象不可能なものであると言われた絶滅強制収容所のイメージの露呈は、私たちに義務を課せるほどに逃れがたいものとして迫ってくる。このイメージの露呈は私たちに何を要求するのだろうか。別の文脈であるが、ディディ＝ユベルマンはイメージについて次のように語っていた。

このイメージを前にして、われわれの現在突然、眼差しの経験のなかで取り押さえられ、それと同時に明るみに出される。（中略）いかに昔の古いイメージであれ、イメージを前にすれば、眼差しの力を奪われる経験を「専門家」のうぬぼれた習慣によって制圧してしまわない限り、現在がたえず再構築される。いかに新しい同時代のイメージであれ、イメージを前にすれば、それと同時に過去がたえず再構築される。なぜなら、そのイメージを考えるには、強迫観念の構成のなかとはいわないまでも記憶の構成のなかで考えるほかないからだ。¹²¹

イメージを前にして、私たちは「時」の前に立たされることになる。イメージの前で時間、つまり現在と過去とが再構築される。イメージが「われわれの現在」を明るみのなかに露呈するものであるとすれば、イメージとは決して単に何かの「再現」や「表象」なのではなく、それを見る私たちに降り掛かってくるものであり、私たち自身をも露呈させるものだということになる。

絶滅強制収容所で撮られた写真のイメージは、イメージを考察することの拒絶までも引き起こしてきたが、しかしそのイメージを見ることは「すべてに抗して、つまり現象の近寄りたさに抗して、接近に固執すること」¹²²になるのだ。

絶滅強制収容所は、表象の分水嶺である。そこに表象の可能性／不可能性の分岐があるからというよりは、表象からイメージの「エクスポジション（露呈）」への転換があるからだ。「すべてに抗して」アウシュヴィッツから「もぎ取られた」イメージは、そこで死に晒される人々を私たちの視線に晒し、そのイメージを前に私たちの現在は晒され、私たちは債務に晒されている。このようにして表象から「エクスポジション」への転換を導いたのが、まさに絶滅強制収容所という場所だったのである。写真は光に対して露出することによってイメージを得るものであるが、そのようなものである写真が表象から「エクスポジション」への転換へと導いている。

¹²¹ ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン『時間の前で：美術史とイメージのアナクロニズム』小野康男・三小田祥久訳、法政大学出版局、2012年、4頁 [Georges Didi-Huberman, *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris : Éditions de Minuit, 2000, pp.9-10]

¹²² ディディ＝ユベルマン、『イメージ、それでもなお——アウシュヴィッツからもぎ取られた四枚の写真』、前掲書、201頁 [Didi-Huberman, *Images malgré tout*, op.cit., p.194]

2. 芸術は何を見せるのか

(1) レヴィナスの芸術論

絶滅強制収容所が表象のあり方を変えたということを検討してきたが、第二次世界大戦中に5年のあいだ捕虜として強制収容所を体験した哲学者エマニュエル・レヴィナスはそれまでの芸術論とは全く異なる芸術観を提示することになった。レヴィナスの存在論の核心となるのが「イリヤ」という概念であるが、レヴィナスは『実存から実存者へ』においてこの概念を導入する際に、芸術が示す「異郷性」の記述から始めている。

「イリヤ」とは何か。レヴィナスは終わりも見えないままに続いていく強制収容所の体験のなかから、「イリヤ」の概念を導き出した。「イリヤ」とは、「ある」「存在する」という事実そのものである。それは、存在者とは区別される。人や事物といった存在者が夜の闇に呑み込まれ個々の区別をなくし、それぞれが意識を持つこともなく主体であることもなく、「無」に帰したときの状態が「イリヤ」なのである。

非人称で無名の、しかし鎮めがたい存在のこの「焼尽」、無の奥底でざわめきたてるこの焼尽を、私たちは＜ある＞という言葉で書き留める。＜ある＞は人称的形態をとるのを拒む点において、「存在一般」である。

この概念は何らかの「存在者」—外的事物や内的世界—から借り受けたものではない。＜ある＞はじっさい、外在性と内面性をともに超越しており、その区別を不可能にしてしまう。存在の無名の流れが侵入し、人であれ事物であれあらゆる主語を沈めてしまうのだ。私たちは主体—客体の区別をとおして実存者に近づくが、この区別は存在一般に手をつける省察の出発点とはなりえない。¹²³

「イリヤ」は非人称の存在のことであり、その中で「主体」は成り立たない。レヴィナスは夜という比喩を使うが、夜の暗闇の中で「私」や他のものは闇に吞まれてその中で分け隔てなく「ある」ように、あるいは闇のなかで人や物の区別が全くつかないように、個々の存在者がかたちを取ることが不可能な状態が「イリヤ」なのである。そのような個々の分け隔てや意味の分かれ目をなくしてしまう「ある」という事態そのものが浮かび上がってくる。それが、「ある」としてしか表しようのない「イリヤ」である。

このような「イリヤ」という「存在一般」を露呈させるのは、夜や、眠りや脱存という個体の意識のなくなる状態や、あるいはすべてのものを無差別に呑み込んでしまう戦争の極限的な状況なのだが、レヴィナスは、芸術も「イリヤ」を露呈するものだと考えている。『実存から実存者へ』のなかで、レヴィナスは、現代芸術が「存在の不定形のうごめき」であり、それが「＜ある＞という事実そのもの」を見出ださせるということを出発点として、「イリヤ」についての記述を開始している。さらに、芸術そのものが「イリヤ」であるかのような表現もある。『実存から実存者へ』の約1年後に書かれた論文「現実とその影」で、

¹²³ エマニュエル・レヴィナス『実存から実存者へ』西谷修訳、講談社、1996年、114頁 [Emmanuel Levinas, *De l'existence à l'existant*, 2e.éd. augm., Librairie philosophique J.Vrin, 1990, pp.93-94]

レヴィナスは次のように言う。「芸術は不分明化という出来事そのものであり、夜の到来であり、影の侵入である」¹²⁴。

芸術はなぜ、そしてどのように「イリヤ」を露呈させるのだろうか。レヴィナスは、芸術の基本的な機能を、「対象そのものの代わりに対象のイメージを差し出すこと」¹²⁵、「対象たる事物をそのイメージに代える」¹²⁶ことであると考えている。芸術は事物をイメージに代えるのであって、概念に代えるのではないとレヴィナスは強調する。それは、イメージと概念が全く異なる性質のものだからだ。概念は、私たちと現実とのあいだに関係を結ばせるものである。現実の事物が「知解可能な対象」や「把持された対象」となりうるのは、概念によってである。私たちはある事物を概念とすることによって、それを知覚したり把持したりすることができ、そのことによってその事物と関係を結ぶ。それに対して、ある事物が「イメージ」になったとき、それは「非-対象」になる。つまり、私たちの把持の対象ではなくなるのである。このことをレヴィナスは「現実の脱肉化」と呼んでいる。概念が私たちに現実を把握させる道具であるのに対して、イメージは事物を私たちの把握から逃れさせるためのものなのだ。そして、概念が私たちと現実との関係を取り結ぶものであるのに対して、イメージは私たちに「現実の影」と係わりを持たせる。「イメージにおいて実物は、あたかも自己と隔たり、背後に退き、存在内の何かがこの存在に対して遅れをとっているかのような仕方与えられる」¹²⁷のである。

そのようにして芸術は「現実の影」との関わりを持たせるのだが、芸術のイメージは対象に「異郷性」つまり他性という性質をもたらすことになる。レヴィナスは次のように言う。

絵画や彫刻や書物といったものは私たちの世界に属する対象だが、それらを通して再現された事物は私たちの世界から離脱しているのだ。

再現された対象も私たちの世界の一部をなすものではあるが、芸術はいかに写実的なものであっても、その対象に他性という性格を伝えわたす。芸術は、対象を裸のままに私たちに差し出す。裸といっても衣服がないということではなく、言ってみれば<形>そのものがない、つまり形が遂行する外在性の内面化という変容を被っていない、ほんとうの裸の状態である。絵画の形や色は、覆いをかけるのではなく、それ自体としてある事物をさらけ出す。¹²⁸

芸術は、事物を「それ自体」としてさらけ出す。ここで、表象することとは全く別の芸術のあり方が論じられている。レヴィナスにとって芸術は、もはや表象するものではなく、事物

¹²⁴ エマニュエル・レヴィナス 「現実とその影」『レヴィナス・コレクション』合田正人訳、筑摩書房（ちくま学芸文庫）、1999年、306頁 [Emmanuel Levinas, *La réalité et son ombre*, *Les Temps Modernes*, n38, novembre 1948, p.773]

¹²⁵ レヴィナス、『実存から実存者へ』、前掲書、104頁 [Levinas, *De l'existence à l'existant*, op.cit., p.83]

¹²⁶ レヴィナス、「現実とその影」、前掲書、307頁 [Levinas, *La réalité et son ombre*, op.cit., p.774]

¹²⁷ 同書、315頁 [ibid., p.779]

¹²⁸ レヴィナス、『実存から実存者へ』、前掲書、105頁 [Levinas, *De l'existence à l'existant*, op.cit., pp.84-85]

を「さらけ出す」ものなのである。そして、事物はさらけ出されたとき、「存在する」という状態で浮き立つことになる。

現代絵画において事物はもはや、まなざしがひとつの見晴らしとして得る普遍的秩序の要素として重要なのではない。あらゆるところで世界の連続性にひびわれが生じている。個別的なものが、存在するという裸の状態で浮き立っている。¹²⁹

芸術のイメージにおいて、事物は個別の存在者ではなく「存在する」という状態に置かれる。レヴィナスは芸術が「存在の物質性」を発見させると言っているが、その「存在の物質性」が見出だされたとき、そこに「存在の不定形のうごめき」を発見することになる。その「存在の不定形のうごめき」が「イリヤ」である。「物質とは＜ある＞という事実そのものである」¹³⁰とレヴィナスは言う。芸術は存在の物質性をさらけ出し、そして存在一般の様態を露呈するのである。

さらに、芸術が事物を「世界から浮き立たせる」とき、芸術は「そのことによって事物を一主体への帰属という状態から引き離す」¹³¹。レヴィナスは、「絵画は与えられた現実の彼方にわれわれを導くのではなく、ある意味ではその手前にわれわれを導く」¹³²と言う。対象の手前、現実の手前にあるものこそが「イリヤ」だからである。そのために、私たちに「イリヤ」を露呈するものとして第一に挙げられたものが芸術だったのだ。

『実存から実存者へ』および「現実とその影」でレヴィナスが想定している芸術とは、主に絵画などの造形芸術であると考えられるが、後にレヴィナスは、『モーリス・ブランショ』において言語芸術について語っている。そこでもやはり、芸術が私たちを人称性を失った「夜」へと導くものであることが述べられている。芸術とは「＜夜＞への入り口」であるとするレヴィナスは、＜夜＞を＜昼＞と対比する¹³³。＜昼＞とは世界や権力や行動といった＜人間性＞の全領域のことである。芸術は、その逆にある＜夜＞へと向かうのだ。そして、「芸術の本質は、言語活動から、みずから語る語りえぬものへと移行すること、そして作品によって根源的なものの闇に見えるものにすること」であると言う¹³⁴。このようなレヴィナスの考えは、モーリス・ブランショの思考とも共鳴するものだ。ブランショは次のように書いている。

世界が未来として、すべてが価値を持ち、すべてが意味を持ち、全体というものが人間の統御下に、そして人間の使用のために実現されるごとき真理の白昼として確立されれ

¹²⁹ 同書、111-112頁 [ibid., p.90]

¹³⁰ 同書、113頁 [ibid., p.92]

¹³¹ 同書、104頁 [ibid., p.83]

¹³² レヴィナス、「現実とその影」、前掲書、316頁 [Levinas, *La réalité et son ombre*, op.cit., p.779]

¹³³ エマニュエル・レヴィナス『モーリス・ブランショ』内田樹訳、国文社、1992年、13頁 [Emmanuel Levinas, *Sur Maurice Blanchot*, Montpellier : Fata Morgana, 1975, p.11].

¹³⁴ 同書、25頁 [ibid., p.18]

ばされる程、芸術は一層何ものもまだ意味を持つに至らぬあの位点の方へと降って行かねばならぬように思われ、あらゆる把握から、あらゆる目的から逃れ去るものの持つ運動を、不安全を、不幸を芸術が維持しつづけることが一層肝要となるのだ。芸術と詩人は、執拗にわれわれをして彷徨へと立ち戻らしめ、われわれの企図するものすべてが、（中略）無意味なものへと回帰するとき空間の方へ（中略）われわれを向かわしめるという使命を受けているかのようだ。¹³⁵

レヴィナスの言う〈夜〉へと向かうこと、あるいはブランショの言う「何ものもまだ意味を持つに至らぬあの位点の方」へと向かうこと、これが20世紀後半の芸術が置かれた状況である。

このようなレヴィナスやブランショの指摘によって思い起こされるのは、ハイデガーが「世界像の時代」で最後に触れた断り書きである。そこでハイデガーは、全てが表象の対象となり得るわけではないと述べていた。「人間が〈主体 [Subjectum 主語的基体]〉となり世界が像となったとき、この算定され得ないものは、一切の事物の回りに到る処で投げられている目に見えない影に留まる」¹³⁶とハイデガーは言っていた。そして、その「算定されえないもの」を省察し得るのは「脱自的な領域」である「現に-有ること」だった。「世界像の時代」で述べられたハイデガーの問題提起は、把握の対象や表象の対象とはなり得ないものが「イリヤ」という存在一般を露呈させるというレヴィナスの考えに引き継がれているように見える。そしてハイデガーとレヴィナスの思考のあいだには第二次世界大戦と絶滅強制収容所、つまり全てが「無」になる出来事が横たわっている。それが、これらのことが存在のあり方と芸術のあり方が決定的に変容する契機だったことを示唆しているように思われる。

(2) バタイユの芸術論

以上のようにして、レヴィナスは芸術が露呈する「イリヤ」について明らかにした。このレヴィナスの考えを受けて、ジョルジュ・バタイユはこの芸術に関する考えを「経済」の観点から考察していくことになる。

まず、バタイユは、レヴィナスが「イリヤ」の概念を導入したのが、存在の「物質性」を分析することによってであったことに注目する。レヴィナスは、現代絵画の特徴を「対象に対する関心が消去されていることや、知的な解釈とは別に形体や色彩のなまの感覚に力点がおかれていること」¹³⁷であると考えていた。現代絵画においては、諸対象の「物質性」が明らかになる。すでに述べたように、バタイユはエドゥアール・マネの絵画を「現代絵画」と呼んでいたが、マネの絵で描かれているのはまさに「物質性」であることをバタイユは強調してい

¹³⁵ モーリス・ブランショ『文学空間』栗津則雄・出口裕弘訳、現代思潮新社、1967年、353頁 [Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris : Gallimard, 1988, p.332]

¹³⁶ ハイデッガー『杣径』前掲書、116頁

¹³⁷ ジョルジュ・バタイユ「実存主義から経済の優位性へ」『戦争/政治/実存 : 社会科学論集 ; 1』(ジョルジュ・バタイユ著作集) 山本功訳、二見書房、1972年、281頁 [Georges Bataille, *De l'existentialisme au primat de l'économie*, *Œuvres complètes VI Articles I 1944-1949*, Paris : Gallimard, 1988, p.295]

た。「物質性」を明らかにすることによって、「芸術は諸形体を、それぞれの対象が明確な意味をまとっている世界（活動性の領域、とも言えるだろう）から剥離させる」¹³⁸のだ。

このようにして芸術が「さまざまな対象を世界から剥離」するのはなぜなのか。バタイユは次のように言う。

芸術は「さまざまな対象を世界から剥離する」が、それはまさしく、世界のなかで対象には未来にしか意味がないのに対して、芸術の意味は現在時にあるからである。¹³⁹

芸術が、ものの「物質性」、そして「イリヤ」を開示することになるのは、芸術が「現在の瞬間」との関わっているからである。芸術が現在の瞬間の利益のためだけになされるものであるからこそ、それは「イリヤ」を開示する。

バタイユは次のように説明する。私たちの活動の領域のなかでは、それぞれの対象は明確な意味をまとっている。そのように対象が意味をまとっている活動の領域においては、対象は未来に対してしか意味がない。なぜなら、対象は、将来的に実現する何らかの用途を目指しているからこそ「対象」だからだ。しかし、そのように常に未来にのみ向けられているために、「いまあるものである現在を、いまないものである未来のために否定する」¹⁴⁰ということが起こる。それに対して芸術の意味は現在時にあり、現在の瞬間の利益のために行われる。現在の瞬間は何の意味も帯びない。意味というものが未来との関わりの中でのみしか検討されないものである以上、現在とは「無意味」そのものである。そして、そのような無意味な現在と関わるものである「詩は、個別的な諸存在において、その主体や客体の位置づけを奪い去るものとして、現在時における生の熾烈な消尽」¹⁴¹なのである。芸術は対象の意味を剥ぎ取ることによって、それを「現在の瞬間」に引き戻し、そうすることによって、主体・客体の位置づけを奪い去る。このようにして、芸術にレヴィナスの言う「イリヤ」が見出されるのだ。

バタイユはこのことを、私たちが生きるために生産し消費するサイクルである「経済」の領域で考える。人間の活動には、生産的な消費と非生産的な消費とがあり、この二つは別々に展開されてきたとバタイユは言う。ここで言う生産的な消費とは、労働のことである。労働はエネルギーの消費なのだ。労働において、何かを生産するためにエネルギーが消費される。だから、それは生産に向けられた消費なのだ。そのために、この消費は生産的消費と考えられる。反対に、非生産的な消費とは、労働のように何かを生み出すためのエネルギーの消費ではなく、何をも生み出さずただ費やされる消費のことである。生産的消費は未来に向けられた消費であるのに対して、非生産的消費は現在の瞬間の利益にのみ向けられている。一般的に「経済」は生産的消費の観点からだけ考えられてきた。しかし、「現在」および「現在時における生の熾烈な消尽」を含めずに経済を考えるのは不十分だとバタイユは指摘

¹³⁸ 同書、281頁 [ibid., p.295]

¹³⁹ 同書、292頁 [ibid., p.301]

¹⁴⁰ 同書、290頁 [ibid., p.300]

¹⁴¹ 同書、293頁 [ibid., p.302]

する。「非生産的な消費—詩、芸術、さらに全般的に、自由な消尽—が主体の融解へと導くという事実も、経済から逸脱するものではないだろう」¹⁴²。このような観点から、生産的消費のみではなく非生産的な消費をも含む「全般的な経済」について考えるべきであるとバタイユは言う。

さて、「現在時における生の熾烈な消尽」がなされるとき、何が起こるのだろうか。

主体は、利用することを軽蔑しながら、利潤の当てもなく消費する限りにおいて、逆説的な形でみずからを否定することになる。ルヴィナスの術語を借りれば、主体はその場合、**実存する者**としてではなく、**実存**として振舞うことになるのだ。それはもはや自分とは別個に存在し、可能ならば有益に利用できる客体に、対立するものとしてある、客体的な世界のなかの主体ではない。自分が自由にできる富の一部を、見返り物なしに、さらには、いっさい他人を利用することなしに、他人にゆだねているのである。それは、なによりもまず、主体が**現在時において**、自分と他人との区別をつけなくなることを前提とし、さらに、頂点において、もはや自分の実存と世界とを弁別しないことを意味するものである。¹⁴³

したがって、「現在の瞬間」を考慮した全般的な経済は主体・客体の位置づけそのものを奪い去り、その区別をなくすものである。それが、非生産的な消費である芸術の作用だ。絵画の本質的な要素とは、「実存する者から実存へとむかう」動きなのである¹⁴⁴。以上のようにして、バタイユは非生産的消費として芸術を考え、それを「全般的な経済」の中に組み込んだ。

ところで、バタイユは、非生産的消費のなかに、「自分が自由にできる富の一部を、見返り物なしに、さらには、いっさい他人を利用することなしに、他人にゆだねている」という状態を見出だした。これは、当然、ポトラッチのような贈与を基本として成り立つ経済システムを思い起こさせるが、それと同時に共同性にも結びつくように思われる。なぜなら、第2章で詳しく述べるが、共同性とは「他人にゆだねている」状態のことだからだ。共同体の思想家ジャン＝リュック・ナンシーは、バタイユを「共同体の現代的体験、すなわち生み出すべき作品でもなく、失われた合一性でもなく、外の、＜自己の外＞の体験の空間それ自体であり、その空間化にほかならないものとしての共同性を最初に体験した、あるいはそれを最も鋭敏に体験した人物」であると言った¹⁴⁵。ナンシーにとって「＜自己の外＞の体験」とは共同性の体験のことなのだが、この「＜自己の外＞の体験」は、まさに非生産的消費すなわち芸術がもたらす「もはや自分の実存と世界とを弁別しない」状態であると言うことがで

¹⁴² 同書、293頁 [ibid., p.302]

¹⁴³ 同書、294頁 [ibid., pp.302-303]

¹⁴⁴ 同書、294頁 [ibid., p.303]

¹⁴⁵ ジャン＝リュック・ナンシー『無為の共同体』西谷修・安原伸一朗訳、以文社、2001年、35頁 [Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, Paris : Christian Bourgois Editeur, 1986/1990, p.50]

きるだろう。したがって、芸術の体験は、主体と客体の区別をなくすものであり、それは共同性の体験へと直接的に結びつく。

主体と客体の区別のない状態、すなわち「イリヤ」の領域において、共同性が見出だされうる。そして、「イリヤ」へと導いていくもののひとつが芸術であるとすれば、レヴィナスとバタイユの芸術論から芸術と共同性との関わりを検討することが可能である。

3. 人々はいかに表象されるか

表象が決定的に変化したということ、そして芸術に関して新しい見方が提示されたことを述べてきた。こうした状況は、表現のあり方を変えていくことになる。

すでに述べたように、アウシュヴィッツのビルケナウ強制収容所で密かに撮影された四枚の写真が残っている。ディディ＝ユベルマンが「もぎとられたイメージ」と表現したこれらの写真は何だったのだろうか。撮影者の手の中に隠されたカメラによって、ファインダーを覗くことなく撮られた写真は、誰のものでもない視線の先にある光景を提示する。そのようにして写真に写し取られたイメージはもはや「表象」と呼びうるものではなく、イメージの露呈であり、そしてまた、そこに写された人々の露呈である。これらの写真が示しているのは、人々が明確な形を持ったものとしてではなく、「常に消えていくことに対して晒されている」ものとして現れているということだ。ディディ＝ユベルマンは次のように述べる。

人々の政治的・美的な表象において、さらには、よく起こることであるが、彼らの存在そのものがまさに脅かされているという意味で、人々は晒されている。人々は常に消えていくべく晒し出され剥き出しにされている。この絶えざる脅威の状態において、何をなし、何を考えたらいいいのか。人々が自らが消えていくことにではなく、彼ら自身に対して身を晒すためにはどうすればいいのか。人々が出現し、形を取るためにはどうすればいいのか。¹⁴⁶

人々は今や形を取ることができなくなっている。それは絵画における人の表象において明らかであり、人は変形したかたちで表現され始めたことに示されている。その一方で、写真が人々の姿を捉える。だが、写真のイメージでは、人は表象されるというよりも、それを見る者の視線に対して無防備に晒されている。このことは、人々が政治的状況において「主体」ではなく「剥き出しの生」として晒されていることと不可分ではない。生権力の対象としての人間は、政治的に表象することを放棄させられ、政治的主体であることなしに存在している。それは、人が、「常に消えていくことに対して晒されている」というあり方で存在しているということだ。

こうした状況のなかで、どのように人を表現することが可能だろうか。これまでいくつかの例で見えてきたように、かつて肖像は描かれた人の力を表すものだった。また、エルンスト・ファンアルフェンによると、肖像は「主体」に対して力を与えてきたとともに、表象に対しても権威を与えてきた。肖像は、主体化というプロジェクトと表象というプロジェクトを

¹⁴⁶ Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants*, op.cit., p11

統合するものだったのだ¹⁴⁷。だが、主体がもはや主体たりえなくなり、表象が問い直される状況にあっては、肖像のなかで保たれていた主体と表象の統合は崩壊することになる。そして、肖像が主体と表象を統合するものであったからこそ、主体の崩壊と表象の崩壊は「肖像」において真っ先に現れてくるものとなるだろう。

私たちの時代の「肖像」はどのようなものとしてあり得るのだろうか。ビルケナウ強制収容所で4枚の写真が撮影されたのとほぼ同じ時期に、それらの写真と同じように、表象されない人々をイメージに残そうとした例がある。それは、まさに人が極限の状態に晒され、形をとることができなくなっていることを表しているような作品である。ジャン・フォートリエの《人質》というタイトルの絵画シリーズだ。このシリーズは、1942年頃から1945年にかけて制作された。フォートリエはナチス占領下でレジスタンス運動に参加していたが、1943年にナチス親衛隊に逮捕された。釈放された後はパリ南西部のシャトネ・マラブリーに潜伏していた。そうした経緯のなかで、1945年までに46点の《人質》が描かれている。

フォートリエの《人質》シリーズの46点のうち、33点には《人質の頭部》というタイトルがつけられていて、それぞれにひとつの顔が描かれている。いずれも頭の部分のみである。ただし、石膏が塗込められていたり何層にも絵具が厚く盛られていたりするため、ただちに人間の顔であると分かるものではない。かろうじて人の顔に見えるものもあれば、目がいくつも描かれている顔もあるし、目や鼻さえ持たない顔もある。

シャトネ・マラブリーでフォートリエが潜伏生活を送っていた場所の近くに、ナチスが処刑を行っていた場所があったという。《人質》シリーズに描かれたのは、そこで処刑されたレジスタンス運動家たちの顔であるというのが通説とされてきた。しかし、最近の研究によって、このシリーズが1942年にパリで制作され始めたことが分かり、必ずしもシャトネ・マラブリーで虐殺された人々のみを描いたものであるとは言えないようである。それはナチス占領下で虐げられた人々、とくに迫害されたユダヤ人の顔だったかもしれない。そうしたものを描き、そして、シャトネ・マラブリーで虐殺された人々の顔がシリーズの後半に含まれていくことになったのだろう。ナチスによる占領下のフランスでは、レジスタンス運動のために捕えられ処刑されたフランス人のことを「人質」と呼んでいたという。連作のタイトルはそれに由来するものだと考えられる。あるいは、当時のフランス人たちがいつ殺されてもおかしくない状況にあったとしたら、それは「人質」の状況にほかならない。虐殺された人々、殺されつつある人々、フォートリエはそういった人々の「顔」を表現したのだ。その「顔」は、もはや顔とは分からないほどに歪められて形象を失いつつあるものとして描き出された。

フォートリエは版画で制作したイメージを「厚塗り」の絵画で反復しており、また、ひとつのオリジナルからいくつもの複製を生み出していく手法に関心を持っていたという。《人質》の連作も、やはり、複製を作るかのように反復して顔が描かれている。《人質》の顔が描き出される「機械的な生成プロセスは、オートマティックなシステムによるユダヤ人の大量殺戮を想起させもする」し、しかしその一方では、「機械的に生み出されるその絵画で確認される独特のマチエールや線は、イメージを作り上げる一方でフォートリエの手の痕跡を

¹⁴⁷ Ernst van Alphen, *Caught by history : Holocaust effects in contemporary art, literature, and theory*, Stanford, Calif. : Stanford University Press, 1997, pp.100-103

生々しく留めていた」¹⁴⁸。フォートリエの「手の痕跡」が明らかに分かるのは、絵画に残されたフォートリエの指紋である。したがって、《人質》には、反復という行為における「画家」の不在と「手の痕跡」とが混ざり合っている。フォートリエが作り出したのは、手の痕跡の残る手触りのあるイメージ、現実からもぎとられた物質のようなイメージだったのだ。

このフォートリエの《人質》シリーズに、レヴィナスやバタイユの考える芸術の作用を見ることが可能である。レヴィナスは、芸術が「対象を裸のままで私たちに差し出す」ものであると言い、「絵画の形や色は、覆いをかけるのではなく、それ自体としてある事物をさらけ出す」と言っていた¹⁴⁹。《人質》においてはまさに「顔」が何にも覆われることなく晒されている。そして、そこには「存在の不定形のうごめき」が見出だされる。フォートリエの絵画はまさに「実存する者から実存へとむかう」動きである¹⁵⁰。

フォートリエの《人質》を現代の人間の肖像であると考えられることもできるだろう。そのときに思い起こされるのは、古代ローマで作成されていた肖像イマーゴである。《人質》は現代のイマーゴだと言うことができるだろうか。古代ローマのイマーゴは、死者の代理とみなされていて、死の儀式で使われていた。死と密接に結びついているものだったのである。それは、イメージの作成の契機が死にあったということを示している。それと同じように、《人質》が殺された人々や殺されつつある人々の顔であるとしたら、それもまた死を契機として描かれたイメージである。その意味では《人質》が現代のイマーゴであると考えられることができるだろう。しかし、一方で、古代ローマのイマーゴは、そのモデルとなった人の持つ力や権利を示したものであった。つまり、その人の力や権利の表象としてイマーゴが作成され展示されたのである。これに対して《人質》に表れる人々は、むしろ力や権利を剥奪された人々である。明確なかたちを取ることなく、色彩の厚みに埋められるようにして描かれた「顔」は、彼らの力や権利の剥奪を表している。古代ローマのイマーゴが力を表象していたのに対して、フォートリエの《人質》では表象されえないものが露呈されている。イマーゴが主体としての表象であるとしたら、《人質》はもはや人が主体として成り立ち得ないことの露呈なのだ。フォートリエの《人質》に顕著にあらわされているように、現代の人間の肖像は、表象であるというよりは、単なる「エクスポジション（露呈）」である。

フォートリエの《人質》を通して、人々がイメージのなかにいかに現れるのかを検討してきた。アウシュヴィッツの強制収容所で撮られた四枚の写真と同じように、フォートリエの《人質》においては、主体として表象されえない状況に置かれた人々が、明確なかたちを取ることなく、そして「晒される」しかない状態でイメージのなかに登場している。強制収容所という出来事を分岐点として、イメージの表象から「エクスポジション」への転換が起こったということを述べたが、フォートリエの《人質》にはまさにそのような「エクスポジション」が見られる。そこでは、イメージが晒され、人々が晒される。また、それは、レヴィナスが言うところの「イリヤ」の露呈でもある。

¹⁴⁸ 山田由佳子「ジャン・フォートリエと「人質」の連作：反復する画家」『言語社会』6, 2012年、一橋大学、225頁

¹⁴⁹ レヴィナス、『実存から実存者へ』、前掲書、105頁 [Levinas, *De l'existence à l'existant*, op.cit., p.85]

¹⁵⁰ バタイユ、「実存主義から経済の優位性へ」、前掲書、294頁 [Bataille, *De l'existentialisme au primat de l'économie*, op.cit., p.303]

第2章 共同性のエクスポジション

第1節 「顔」の集合的提示

前章でジャン・フォートリエの連作《人質》について見てきた。33点の《人質の頭部》は、この絵が描かれた1940年代当時の人々の集合的な肖像である。《人質の頭部》は全て、ほぼ同じ大きさと寸法のキャンバスに描き出されている。1945年10月にこの連作がはじめて展示されたとき、それぞれの絵は等間隔に並べて展示された¹。

フォートリエの《人質》は、人の「顔」が並べて展示されたものだったが、これは現代アートの「肖像画」の先駆けだったとも言える。これに似た作品を現代アートのなかにも見つけることができるからだ。例えば、ゲルハルト・リヒターの《8人の看護婦見習》（1971年）における8人の女性たちの顔、クリスチャン・ボルタンスキーの「モニュメント」シリーズで使われる子供たちの顔、マルレーネ・デュマスの《ブラック・ドローイング》（1991-92年）の黒人たちの顔や《女》（1992-93年）や《モデル》（1994年）の女性たちの並置された顔、あるいはエミリー・プリンスの《イラクとアフガニスタンで死んだアメリカ軍人（負傷者、イラク人、アフガニスタン人は含まない）》（2004年～）における死者の肖像。それらの作品において、何人もの人の顔が描かれ、呈示されている。こうした表現の方法が、どこか、フォートリエの《人質》の連作と似ているところがあると思われるのだ。

現代の芸術において、人はいかに描かれ、いかに表現されているのだろうか。人々の顔の呈示は現代の芸術が主題とするもののひとつである。もちろん、人の顔は現代アート特有の主題ではない。しかし、現代芸術における顔の作品は、伝統的な肖像画あるいは群衆を描いた絵画とはまったく異なっている。伝統的な肖像画が、描かれた人の人格を表現するものであったとすると、現代の肖像はそこから逸脱するようなものなのだ。現代の肖像もたしかに表現ではあるが、むしろイメージを呈示することで人格から切り離された人々の「顔」を露呈しているように見える。こうした「顔」の呈示は何を表しているのだろうか。

ジョルジュ・ディディ＝ユベルマンは、一般的にはこの問いに答えようとしている。彼は、現代のポートレートに注目し、次のように述べる。

標準的な家族のアルバム（一般的にそれぞれが「にこやかな顔をする」ためにだけポーズをとっている）とも、ブルジョワたちの「善き社会」を理解させるためでしかない「社会のポートレート」と呼ばれるものとも全く異なり、20世紀の芸術家たちが集団のポートレートの中にたびたび探し求めたのは、人間の「にこやかな顔」への反駁、社会的な映像技術への批判である。ジョルジュ・グロスのぞつとするような群衆やジョルジュ・バタイユの集めた軋むようなドキュメントから、ゲルハルト・リヒターの描いた「不幸をもたらす」（その言葉そのままの意味で）ポートレート・シリーズやクリスチャン・ボルタンスキーのメランコリックなメモリアルに至るまで。²

¹ 山田由佳子「ジャン・フォートリエと「人質」の連作：反復する画家」『言語社会』6, 2012年、一橋大学、211頁

² Georges Didi-Huberman, *L'oeil de l'histoire : Tome 4, Peuples exposés, peuples figurants*, Paris : Les Éditions de Minuit, 2012, p. 85

ディディ＝ユベルマンはこのように、現代アートにおける顔が「にこやかな顔」への反駁であると言うが、では、それはいったいどのような反駁なのだろうか。そこに現れた顔とは、ポーズをとることもなく、あるいは誰に向けてともなく無防備にさらけ出された顔でもある。上述したリヒター、ボルタンスキー、デュマス、プリンスの作品は全てそういった無防備な顔を呈示しており、そして、そういった顔はほとんどの場合、無名の人々の顔である。誰のものかも分からない顔が、不特定多数の人々に対して展示される。さらにまた、そこにはある重要な特徴が見受けられる。それは、それが写真であるにしても絵画作品であるにしても、ひとつひとつの顔がそれぞれ枠に納められていること、そして、それらが単体ではなく必ずと言っていいほど集合的に展示されることだ。例えばデュマスの《女》では縦30センチ横25センチほどの211枚の紙それぞれにひとりの女性の顔が描かれているといったふうに、人々はひとりひとり描かれ、そして集合的に展示される。

現代アートにおける顔の表現の特徴的な傾向は、人々がコンテクストを欠いた集団的な「顔」として呈示されているということである。だが、このようにして「顔」を並置的に並べるといった表現の方法がもちいられるのはなぜなのか。現代アートの作品において集合的に呈示された人々の「顔」は何を表しているのだろうか。

人々の顔を集合的に呈示した作品は、作品の展示がそのまま「顔」の無造作な露呈になっていて、さらには複数の「顔」の陳列になっている。「展示」、「陳列」、「露呈」、このすべてを「エクスポジション」という言葉で表現することができる。エクスポジションは外に置いて見せるという意味合いを持つ言葉だ。上述の作品のモチーフとなっている複数の「顔」は、人々の肖像ないしは表象というよりも、「顔」それ自体の露呈であり、作品の展示であるとともに「顔」の陳列でもある。したがって、それらの作品の「展示」には何重にも「エクスポジション」が折り重なっているのだ。

現代の芸術作品が何層にも重なった「エクスポジション」であるというところに、そしてまた芸術作品において「顔」が露呈されているところに、共同性をめぐる現代の哲学的思考と深く響き合うものを見出だすことができる。なぜなら共同性もまた露呈されるものでしかないということがそこで示されているからだ。エクスポジションとは、芸術作品と「顔」と共同性を結びつける何ものかなのではないだろうか。

エマニュエル・レヴィナスは「〈他人〉の出現という現象」が「顔」なのだと述べている³。レヴィナスはこの「出現」を、「épiphanie」という宗教的な「神の顕現」を意味する言葉で表現した。もちろん、それが宗教的体験だと言っているわけではないが、それを思わせるような特異な出来事だということだろう。つまり、「顔」によって示されるのは、他者があらゆる限定を超えてそのままに、私に対して顕現してくるということなのだ。その意味で、「顔」は他者なるものの露呈そのものであり、「顔」に向き合うことで、私は他者と触れるという出来事に晒される。そして、この出会い、接触が、「顔」と私とを共に在らしめる。つまりそれは、私と他者との共同性の場なのである。

³ エマニュエル・レヴィナス『他者のユマニズム』小林康夫訳、書肆風の薔薇、1990年、76頁 [Emmanuel Levinas, *Humanisme de l'autre homme*, Montpellier : Fata morgana, 1972, p.47]

また、ジョルジョ・アガンベンは、「顔」の露呈と共同性について、「顔の啓示とは、開け、つまり交流可能性のことにほかならない」⁴と述べ、次のように言っている。

顔とは、人間が取り返しのつかない仕方で露出しているということであり、同時に、まさにこの開けの中に人間が隠れたままにとどまってあるということでもある。また、顔とは、共同性の唯一の場、可能なただ一つの都市である。⁵

「顔」の露出／展示が「交流可能性」を示していて、顔が共同性の唯一の場であるとしたら、顔を展示し露出させる作品は共同性の場に向けて開かれた場所ということになる。

現代アートのさまざまな作品を構成する無名の人々の顔は、その呈示のされ方において、まさに現代における人間の共同性のあり方を示唆しているものだと思われる。そしてまた、その「顔」が集合的にそれを見る私たちに向けて展示されているというところに、人々の根本的な存在の仕方が表れていると考えられる。その根本的な存在の仕方というのは、私たちがみなそれぞれに隔てられ、しかしその隔たりを分かち合いながら共に生きているということである。私たちは単独でありつつ、しかし単独では完結せず、お互いにわずかに結びついている。現代アートにおける人々の複数の「顔」の展示は、そのような人々のあり方、つまり私たちが共同で、かつ無関係に存在しているということを露呈していると思われる。そして、その一方で、アートの「エキスポジション」の場が鑑賞者である私たち、露呈＝呈示の場をまさに「エキスポジション」の場として共有させるのだ。そのようにして、現代アートは共同性の思考を生きさせるとは言えないだろうか。

共同性とは、いまだどのように考えられているのだろうか。どのような共同性が現代アートにおいて露呈されているのだろうか。それ明確に示すために、次節では、現代の共同体論がどのように展開してきたかを検討してみたい。

第2節 現代共同体論の展開

共同体とは、非常に両義的なテーマである。それは一方では回顧的な志向を感じさせるものであり、近代的な考え方からすると否定的な響きを帯びるが、しかしもう一方では、人間が生きていくということを考える際に否定しえない関係性として現れてくるものでもあるからだ。共同体は近代化のプロセスとその反動の狭間で、その肯定と否定の狭間で常に留保され、議論されてきた。そのような共同体を巡る近代・反近代という区別を突き抜け、共同体論を全く新たな次元へと開いたのがジャン＝リュック・ナンシーである。ナンシーは、1980年代に『無為の共同体』を発表し、その後『複数にして単数の存在』やジャン＝クリストフ・バイイと共著『共出現』などの著作で共同性の問題を継続的に取り上げている。ナンシーの共同体論では、「共同体への要請」を生み出すものが何であるのか探り、実体ではなく「共に在る」という出来事の側面に重点を置いた共同性が考察されている。そのように共同性のあり様を転位させたナンシーに続いて、ジョルジョ・アガンベンやロベルト・エスポ

⁴ ジョルジョ・アガンベン 『人権の彼方に——政治哲学ノート』 高桑和己訳、以文社、2000年、96頁[Giorgio Agamben, *Moyens sans fins : Notes sur la politique*, Bibliotheque Rivages, 1995, p.104]

⁵ 同書、95-96頁[ibid.,p.103]

ジトが共同体を論じることとなった。アガンベンは1990年に『到来する共同体』で、それまで同一性という概念によって帰属の対象として扱われてきた共同体について問い直し、「潜勢力」や「あるがままの存在」や「なんであれかまわない単独性」という観点から共同性を再考した。そして、1998年にはエスポジトが、ナンシーやアガンベンの共同体論を引き継いだ『コムニタス—その起源と運命』を発表する。エスポジトは「共同体」の語源

「communitas」に遡って共同体を見直し、共同体の起源にある贈与や義務に目を向けている。ナンシーやアガンベンやエスポジトの思考が示しているのは、何らかの実体としての共同体ではなく、人間の生の前提条件としての共同性、人間が存在するということそのもののうちにすでに含まれている共同性である。このような思考が近代以降の共同体論を新たな次元へと切り開いたものであり、現代の共同体論の要となるものであるため、ここではナンシー、アガンベン、エスポジトの共同体論について取り上げる。

1.20世紀の課題としての共同体

20世紀まで続く近代化のプロセスの中で、人間は基本的に「個人」として規定されるようになる。人が分離された自立的な「個人」とみなされることと、権利や義務を持つ主体という観念が構想されてきたのは並行的なプロセスだった。そして、近代の「社会」とは、そのように分割された「個人」を前提として構築されたとみなされている。実際、人間の「個人」への分化とその再組織化としての社会の形成が近代において行われてきたとすることができる。人間の「個人」化は、一方では個人の尊重や自由という考えと結びつき近代主義として推進されてきたものであるが、他方では人々を既存の絆から断ち切って孤立化させたものとして否定的に捉えられている。そうしたプロセスを念頭に、19世紀末にドイツの社会学者フェルディナント・テンニェスは、人間の結びつきとは意志関係にもとづいているものであるとし、本質意志にもとづくゲマインシャフトと選択意志にもとづくゲゼルシャフトを区別する考え方を示した⁶。ゲマインシャフトは実在的で有機的な関係性であり、家族や近隣の村落といった自然発生的な共同体のことをいう。それに対してゲゼルシャフトは、観念的で作為的な形成物としての関係性であり、商品の交換によって成立する社会のことである。このゲマインシャフトとゲゼルシャフトの区別によって示されたのは、もともとあった自然発生的あるいは地縁的な共同体は、産業化と近代化が進んでいくにつれて解体され、いわゆる社会として再組織されたという考え方であった。ついでに述べておくと、このテンニェスの区別をフランス語では「共同体 (communauté)」と「社会 (société)」にあてはめるのが通例になっている。この考えによって、共同体は近代化の過程で解体されていき「失われたもの」となったのだという見方が一般的になったのである。

しかし、こうした状況の中で、近代の「個人」化に対する批判や応答あるいは反動として共同体を取り戻そうという動きが出てくることになる。一方では近代が無視し否定しようとしてきた共同体への回帰の願望が生み出され、他方では何らかの新しい共同体を構築しようという願望が生み出される。前者はナショナリズムを先鋭化しながらファシズムを生み、後者は主として共産主義というかたちを取ることであり、それが後には一括して全体主義と呼ばれる運動を担うことになった。それらは、民族や国民といった個人を超えた次元のもとに

⁶ フェルディナント・テンニェス『ゲマインシャフトとゲゼルシャフト——純粋社会学の基本概念』杉之原寿一訳、岩波書店、1957年

人々を集合させるという考え、あるいは、生産手段を全体で共有し公平な分配を行うという考えであり、「共同の価値」を提示することによって個人を結びつけ再統合しようとするものであった。要するに、近代化のプロセスが人々を「個人」に分解したのだが、それを再び組織化しようとする様々な運動としてファシズム、共産主義などが出現し、ナショナリズムがそれを一般的心情として支えたということになる。それらのプロジェクトは現実的に数多くの人々を巻き込む大きな運動を引き起こし、社会に亀裂や分裂を生じさせ、世界状況と絡んで戦争へとつながっていくこととなった。つまり、こうした20世紀を画する主要な諸問題の背後には、人間の結びつきに関する問い、言い換えれば共同体に関する問いがあったのである。共同体に関する問いは、戦争と革命の世紀と言われる20世紀の世界の大きな変動の底流に流れていたと言っている⁷。

そのような趨勢を背景に、哲学においては存在論の復興が語られるようになり、その担い手だったマルティン・ハイデガーは存在の問いを同時に共同性の問いとして提起したのだった。『存在と時間』において、ハイデガーは、それまで主観、自我、理性、精神、人格といった枠組みによって考えられてきた存在の問題について、そうした枠組みにとらわれることなくアプローチすることを試みた⁸。そして、ハイデガーは、人間を主体や個人として予め規定してしまうことを避けるために、人間固有の存在のあり方を「現存在」と表現したのである。「現存在」とは、存在の問題について問いを発する存在者のことである⁹。そして、ハイデガーはその「現存在」がまた同時に「共現存在」という性格を持つものであることを示した。

ハイデガーによると、現存在とは「本質上おのれ自身に即して共存在である」¹⁰。つまり、「現存在」は単独で存在するのではなく、つねに他の現存在と「共にある」というあり方で存在する。ハイデガーは「共存在は、なんらかの他者というものが現事実的に見あたらず、知覚されていないときでも、実存論的に現存在を規定しているのである。現存在がひとりで存在していることも、世界の内の共存在なのである」¹¹と言い、共存在こそが現存在を規定するあり方だということを強調する。人間は単独の存在ではなく、共に存在するというあり方が現存在の本質的な構造なのだ。私たちが世界に住む上で出会う事物は必ず誰か「他者たち」を示しているし、現存在は他者に対する気遣い（顧慮的な気遣い）をする。そのことは、現存在が世界で存在するとき、常に他者を巻き込んでいるということを示している。私たちが孤独であると感じるのも、他者の存在を前提としているからであって、そう感じるもののうちにすでに他者が示されているのである。私たちにとって世界は「そのつどすでにつねに、私たちが他者たちと分かちあっている世界」として現れ、他者とは「共に現にそこに存在している」他者である¹²。ハイデガーは存在が一個の「主体」のような枠組みでは完結し

⁷ 少なくとも、それが、ジャン＝リュック・ナンシーに共同体論を書かせた意識である。

⁸ マルティン・ハイデガー『存在と時間 ；1』原佐・渡辺二郎訳、中央公論新社、2003年、58頁

⁹ 同書、19-20頁

¹⁰ 同書、311頁

¹¹ 同書、311頁

¹² 同書、307頁

ないことを示し、共現存在という存在の様態を明らかにした。「共に存在する」ということが人が存在することを根本的に構成すると言うのである。

ハイデガーは、現存在が「日常性」のなかにあるとし、その日常性の性格を「頹落」として規定した。「頹落」とは、自分を見失った「非本来性」であり埋没した状態であるが、それもまた現存在のひとつのあり方である¹³。しかし、現存在が引き受けなければならない最後の存在の可能性、すなわち「死」を意識したとき、人は「本来性」に目覚めることになる。ハイデガーは、自らが死に向かう存在であることを受け止め、「頹落」から「本来性」に立ち返ることが必要であると強調する。

しかし、ハイデガーは、日常性に埋没し本来性を欠いて存在している状態から人々が目覚めなければならないと主張するとき、「共現存在」を実在とみなされた「民族」に重ね合わせ、「共」を「民族」の共同性に委ねてしまうことになる。「運命的な現存在は、世界内存在として、本質上他者たちと共なる共同体において実存するかぎり、そうした現存在の生起は、共生起であって、全共同運命として規定される。この全共同運命でもってわれわれが表示するのは、共同体の、つまり民族の生起なのである」とハイデガーは言う¹⁴。こうしてハイデガーにおける共現存在は、共通の運命や遺産を持つものとして、そこへの目覚めとしての「本来的生起」を呼びかけられる。結局、ハイデガーが共現存在を歴史的生成物である「民族」と重ね合わせたことによって、「共存在」は、「民族」の共同体という政治的プロジェクトに重なっていくことを免れえなかったのである。

2. 目的の共同体から共存在へ（ナンシー）

以上のように共同体の問題が社会的・政治的かつ哲学的な局面から出てきたのが20世紀であった。心理的・情緒的な共同体願望や、何らかの実体として政治的共同体を作り上げようとする運動や、存在に対する問いを立てた結果見出だされる共同性といったように、様々なレベルから「共」ということが問われてきたのである。だが、この問いはハイデガーのいわば挫折の後、問い難いものになった。共同体を問うことは政治的危険を冒すことでもあったからだ。ハイデガーの「共存在」の提起を引き受けながらその隘路を開いて、再びそれを存在の問いのレベルに置き直したのがジャン＝リュック・ナンシーだった。

ナンシーは共同体が何らかのかたちで実体化されるものではないとするが、人間が「共に存在する」ことそれ自体は否定されえないものとしてとらえている。

(1) 出来事としての共同体

ナンシーの共同体論は「共同体」に関する疑問の提示から始まる。それは、共同体の解体や崩壊ということが言われているが、そもそも共同体というものがこれまで本当に存在していたのかという疑問である。西洋は歴史のいつの時点においても常に「いつもより古い消滅した共同体への郷愁に浸っており、家族の親密さや同胞愛、和やかな饗応などが失われたこ

¹³ マルティン・ハイデガー『存在と時間 ；2』原佑・渡辺二郎訳、中央公論新社、2003年、121-122頁

¹⁴ マルティン・ハイデガー『存在と時間 ；3』原佑・渡辺二郎訳、中央公論新社、2003年、191頁

とを嘆いてきた」¹⁵のであり、また、ルソーが共同的な親密さが失われることによって社会が生み出されるのだと考えていたように、近代社会は共同体が解体されることによって生まれてきたものであるとする考えが一般的である。つまり、「われわれに至るまで、歴史は失われた—再発見ないし再構築すべき—共同体を基盤として考えられたことになる」¹⁶。しかし、ナンシーは、かつて共同体が存在していて、それが喪失されたという意識そのものを疑ってかからなければならないと断言する。ナンシーによれば、共同体の喪失という意識は、第一にキリスト教的なものである。そしてそれと同時に、人間を内在性という観点、つまり、人間は自分自身を自らつくりだすものであるという観点からとらえる近代的な人間主義の意識でもある。私たちはそういった意識の中で共同体という幻想を作り上げてきたが、共同体が失われたという考えも、もともとあったとみなされている共同体も幻想であるとナンシーは言う。

ナンシーの言うように共同体がかつて実在したこともなく現在も実在していないとしたら、問わなければならないのは、なぜそのような共同体の幻想が生じるのかということである。少なくともそれは、かつて共同体が存在していたと思わせるものであり、今もあり得るのではないかと思わせるものである。この思い込みはどこから生じるのか。または、なぜ国民国家のようなフィクションの共同体が強く確信され機能し得るのか。なぜ、20世紀の世界は、ナショナリズムやファシズムや共産主義といったかたちをとって、共同体への回帰や新しい共同体の構築を目指してきたのか。こうした問題系の背後には、人間の共同性、あるいは共同存在としての人間についての問いがある。

それに対して、ナンシーは、人間が共存在であることを問い直し、ジョルジュ・バタイユやモーリス・ブランショの経験を問い直しながら、共同体は目的や企てや対象として立てられるものではなく、個人や主体の成立に先立って起こっているものであることを明らかにする。目的として構想されるものではなく、すでに生起しているものをナンシーはハイデガーを受けて「共-存在」と表現する。ナンシーは「共同体は実際には生起しなかった」¹⁷と断言するが、それは、人間が「共-存在」であるということを否定するものではない。ただ、否定できないのは、どのようなかたちであるにしても共同体が常に問われるということであり、そこに「共同体への要請」というべきものを想定することができる。そして、ナンシーはこの「共同体への要請」という観点から、例えば「コミュニズム」を現在とは違った意味でとらえようとする。彼は次のように言う。「コミュニズムが存在したということ、それが

[communという] 語のあらゆる意味において、共同＝共有＝共通のものであったということ、ただこのことだけが思考を迫る[思考すべきものを与える]はずだ。コミュニズムの到来とともに、あらゆる共同体にとって或る何かが起きたのだ。共同体への要請を、またどうしても私たちが免れることができなかった——その反対だ——或る窮境、無能状態、権利要

¹⁵ ジャン＝リュック・ナンシー『無為の共同体』西谷修・安原伸一朗訳、以文社、2001年、20頁 [Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, Paris : Christian Bourgois Editeur, 1986/1990, p.31]

¹⁶ 同書、19頁[ibid., p.29]

¹⁷ 同書、22頁 [ibid., p.33]

求そして応答責任を内に含み持ち、剥き出しにするような或る何かが起きたのだ」¹⁸。それは、政治のあり方のひとつの選択肢としてではなく「存在論的な命題＝先行措定」として「コミュニズム」を考えようとするものである。私たちは「共同体への要請」を免れることができない。それは、「共同体は社会が破壊したり喪失したものであるどころか、**社会から発してわれわれに出来る何ものか**—問い、期待、出来事、命令」¹⁹だからである。ナンシーによれば、共同体は、存在の条件として予め与えられている。それは、対象や実体なのではなく、出来事として生起するようなものなのである。したがって、何らかの実体としての共同体ではなく、出来事としての共同性を考えなければならない。

(2)有限性と「共-存在」

それでは共同性とはどのように考えられるべきだろうか。近代において存在を考えるにあたって前提となってきたのはデカルトの「ego sum」に始まる「主体」という考えである。しかし、ナンシーは、「人間の人間に対する内在、あるいは、さらに、絶対的に、すぐれて内在的存在であるとみなされた人間こそが、共同体の思考にとって躓きの石となっている」と言う²⁰。人間は「主体」と想定され、それ以上分割できない分子である「個人」として自己完結的に想定される。しかし、この人間の捉え方そのものを見直さなければならない。それが共同性についての誤った認識を生み出しているからである。つまり、「個人」の集合が共同体であるという考えを見直さなければならないとナンシーは考える。したがって、ナンシーが提起する共同性についての問いは、「個人」や「主体」として想定されてきた人間の存在様態に関する問いでもある。

人間を「内在的存在」や孤立し自己完結した「主体」や「個人」としては捉えられないとするとところから、ナンシーの共同性についての思考が始まる。ナンシーは、ジョルジュ・バタイユを、「自己の外」、脱自-恍惚を体験することによって共同体を体験した現代ではじめての人物であるとする。バタイユは「自己の外」の経験のなかに共同性が生起することを示した。「自己の外」の経験においては、明晰な意識を持つ「主体」は崩壊する。この「自己の外」の体験こそが共同体の現代的体験である。ただし、それは、生み出すべき作品としての共同体でも、失われた回復されるべき共同体でもない。単独の主体が成立せず、個が完結しないという主体の不可能性のうちに、共同性は否定的なかたちで生起するのである。バタイユが示した「脱自」の体験、「自己の外」の体験としての共同性の体験を受けて、ナンシーは死と密接に関わりのある共同性を描き出す。「自己の外」の体験は死の露呈に結びいている。というのは、いずれにしても個の消滅は死を呼び起こすからだ。死は人間の有限性を画しているのである。

共同性は死と、つまり人間の個的な有限性とかかわり合っている。その個的な死は、共同体に掬いとられ、共同体に包摂されるとも言われてきた。それが実体的な共同性のイデオロ

¹⁸ ジャン＝リュック・ナンシー／ジャン＝クリストフ・バイイ『共出現』大西雅一郎・松下彩子訳、松籟社、2002年、86頁 [Jean-Luc Nancy, Jean-Christophe Bailly, *La comparution (politique a venir)*, Paris : Christian Bourgois Editeur, 1991]

¹⁹ ナンシー『無為の共同体』前掲書、22頁 [Nancy, *La communauté désœuvrée*, op.cit., p.34]

²⁰ 同書、7頁 [ibid., p.15]

ギーであったとすれば、ナンシーは死が共同性に回収されるその手前に目を向けて、死とは共同性をもっとも露わになる場面なのだとする。ナンシーは次のように言う。「死は共同体と切り離しえない。というのも、死をとおして初めて共同体は開示されるし、その逆もまた然りだからである」²¹。ナンシーの言う共同性は、死によって開示される。それはどういうことだろうか。

共同体は他人の死のうちの開示される。共同体はそうしてつねに他人へと開示されている。共同体とは、つねに他人によって他人のために生起するものである。それは諸々の「自我」—つまりところ不死の主体であり実体であるが—の空間ではなく、つねに他人である（あるいは何ものでもない）諸々の私の空間である。共同体が他人の死の中で開示されるとしたら、それは死がそれ自体、諸々の自我ではない私の真の共同体だからである。それは諸々の自我をひとつの自我あるいは上位のわれわれへと融合させる合一ではない。それは他人たちの共同体である。死すべき諸存在の真の共同体、共同体としての死とは、それら諸存在の不可能な合一である。²²

「私」と死はどのような関係にあるのだろうか。死ぬと「私」の意識はなくなる。そのため、「私」は自分自身の死を経験することはできない。死んだときに「私」はもはや存在しないのである。したがって、「私」は自身の死を受けとることはできない。それは、「私」は「私」としては死ぬという行為を完了することができないということを意味している。そして、「私」が自らの死を手にはできないということは、「私」の死を受け取るのはつねに他者でしかないということでもある。また逆に「私」が受けとるのはつねに他者の死である。そこに個の非完結性がある。死は「私」という個によって完結されるものではなく、他者がいてはじめて成り立つのだ。死という出来事は必然的に他者を要請する出来事、共同で生きられる出来事になる。そのために、死において共同性が開示されるのであるとナンシーは言う。死という「自己の外の体験」のうちに共同性が生起する、あるいは露わになるのである。

ナンシーは、バタイユを現代において共同体を最初に体験した人と言う。バタイユが存在を「自己の外」へと置く「脱自-恍惚」の状態においてもたらされる共同性を示したからである。しかし、バタイユは「脱自と共同体との二つの極の間で宙づりにされたままに留まった」²³。なぜなら、それは、バタイユが共同体を「主体の至高性」によって考えようとしていたためである。そして、バタイユは共同体が共産主義などのモデルに従わなければならないことを見通したとき、共同体についての思考を断念することになった。そのときにバタイユが断念し放棄したのは「共同体を思考すること、そして共同体の分有を、そして分有のうちにある至高性、あるいは分有された至高性、またいくつかの現存在の間で、主体ではない特異

²¹ 同書、26頁 [ibid., p.39]

²² 同書、28頁 [ibid., p.42]

²³ 同書、36頁 [ibid., p.53]

な実存たちの間で分有された至高性を思考することである」²⁴とナンシーは批判的に考えを進める。つまり、ナンシーの言う共同体を思考するためには、主体を前提とするのではなく、「特異な実存」を考えなければならないのである。

主体でも個人でもなく、ナンシーは特異な存在について考える。ナンシーが「個人」ではなく「特異性」という言葉を使うのは、「これ以上分割できない「個人(individu)」なり「個性(individualité)」があり、それが結びついたものが共同体なのだ、という考えを斥けるため」であろうか²⁵。ナンシーはのちにこの特異な存在を「être singulier pluriel」と表現するようになる。それは、「存在は、区別なく、かつ区別された仕方で、同時に単数かつ複数[singulier et pluriel]である」からであるという²⁶。それは人間が「個人」のような分断されて独立した個体なのではなく、つねに複数で、「共-存在」というかたちで存在しているということを意味する。ナンシーの言う「共-存在」とは、人間はけして一人では「存在」しないということ、複数の者が存在を共有する、分有するということである。

共同での存在が意味しているのは、個々の特異存在が存在し現前化されて現れるのは、共-出現する限りでしか、互いに露呈され呈示（プレザンテ）されあるいは捧げられている限りでしかない、ということである。この共出現（コンパリュション）が個々の特異存在の存在に付け加わるのではなく、特異存在のほうがこの共出現において存在へと到来するのである。²⁷（下線による強調は引用者）

自己の存在は外部に触れたときにはじめて成立し、他者に触れられたときにはじめて自らの輪郭が明らかになる。そのために特異性が「存在する」のは自分以外の者が存在するときにはじめて可能になるのである。だから特異であることと複数であること、存在するということが同時に起こる。存在するということが常に「複数」を前提としている。存在することは複数者のあいだでのみ可能になる出来事なのである。そのために、存在することそれ自体、分有でしかありえない。

これが、ハイデガーの共存在の考えを批判的に受け継いでナンシーが展開した共同体＝共同存在論であった。ナンシーの言う「共-存在」を徴づけるものは何よりも有限性である。共同性の起源は、「特異存在たちがそのうえであるいはそれに沿って互いに露呈され合う境界線なのである」²⁸とナンシーは言う。人々は有限性に晒されており、その限界を共有する。その限界の上に「共に」晒されている（exposé）のである。ナンシーはこの限界へと私たちが「共に」呼び出されることを「共出現（出頭、comparution）」という言葉で表した。この限界において、人は特異的存在として自らを晒すとともに、特異的存在として「共に」存在

²⁴ 同書、45頁 [ibid., p.64]

²⁵ 澤田直『ジャン＝リュック・ナンシー——分有のためのエチュード』白水社、2013年、63頁

²⁶ ジャン＝リュック・ナンシー『複数にして単数の存在』加藤恵介訳、松籟社、2005年、p73 [Jean-Luc Nancy, *Être singulier pluriel*, Paris : Galilée, p.78]

²⁷ ナンシー『無為の共同体』前掲書、112頁 [Nancy, *La communauté désœuvrée*, op.cit., p.146]

²⁸ 同書、61頁 [ibid., p.83]

することになる。人々が有限性を分かち合い、存在そのものを分かち合うこと、それが唯一可能な存在のあり方であり、その意味で存在とは原理的に「共-存在」なのである。そこにすでに人間の初発の共同性がある。ただし、この共同性は有限性を露呈させるだけである。

「共同体は有限性を露呈させるのであって、有限性にとって代わるのではない。共同体はつまるところ、それ自体この露呈以外の何かではないのだ」²⁹（下線による強調は引用者）。

そのため、この共同性は必然的に「無為の共同体」という性質を持つ。ナンシーが描き出すのは目的を持たないしそれを必要ともしない「無為の共同体」である。なぜ「無為」かというと、その共同性とは、何か「作品」や実体を作り上げるというのではなく、目的を持った営みでも企てでもなく、むしろそういう働きから解かれた状態で露わになるものだからだ。企てという未来に対する行為の構え以前に、目的を立てる手前にこそ共同性があるのだ。共同性が死を介して露わになるものであり、つまり私が「私」ではなくなるときにのみ可能になるものであるため、その共同性はもちろん「営み」ではないし、「作品」でもない。「共に」いることは何ものをも作り出さない。ナンシーのこうした考えは、それまで共同体という語で考えられていた事柄とは決定的に異なる次元の共同性を示している。共同体は、これまで、共有すべきアイデンティティを持っているから「共同」なのであると想定されてきた。しかしナンシーの言う共同性は、いかなる営為や目的も持たずに、目的や行為を解かれた無為の内において存在を分かち合うのみである。存在の分有、それ以外に分有すべきものがあるのではない。ナンシーはこのようにして、「無為」という性格を持つ、人間が存在するということのうちにすでに含まれている共同性についての論を提示したのである。

3. グローバリゼーションと国民の解体（アガンベン）

ナンシーの共同性についての思考がナショナリズムやファシズムやとりわけコミュニズムといった20世紀の問題系の反省の中から出てきたものであったとすれば、ジョルジョ・アガンベンの共同性についての思考は、やはり20世紀の経験を踏まえながらも、1980年代に急速に拡大してきたグローバル化を視野に入れながら練り上げられてきたものだと言えるだろう。

(1) グローバリゼーションと共同体への問い

グローバリゼーションもまた、共同体についての問いを更新することとなった。それは、グローバリゼーションが近代以降に「個人」として規定されてきた人間のあり方を変えるものだからだ。グローバリゼーションとは広義に捉えると15世紀のヨーロッパの大航海時代から始まるものだが、現在一般的にグローバリゼーションと呼ばれているのは、1980年代以降に急速に展開した世界規模での人、物、資本、情報の移動や交換のことである。ここで重要な役割を果たしたのが情報革命である。もし情報革命がなかったとしたら、市場は世界的には拡大しなかっただろう。もちろん人や物を運ぶ交通の技術的発達もグローバル化の手助けをしたが、それはあくまで物流の手段であり、その物理的手段をグローバルに組織化し展開したのはインフォメーション・テクノロジーである。インフォメーション・テクノロジーによって、世界中の資源や資本や労働力や商品はデータ化され、ヴァーチャルにマッピングされ、

²⁹ 同書、49頁 [ibid., p.68]

どこからどこに何をどれだけ運ぶかということがコントロールできるようになった。つまり、インフォメーション・テクノロジーによって世界規模のサプライ・チェーンとデマンド・チェーンが実現したのである。このとき、グローバリゼーションとは、グローバルに需要を引き出しグローバルに供給を行うという経済活動のことを意味するようになり、世界規模に展開された需要と供給のシステム、すなわちグローバル市場と直結する。このことが、主権国家のあり方を決定的に変えるモメントとなるだろう。この世界規模のネットワークは、国家という枠組みにとらわれず、それを軽々と超えていく。そして、同じ時期に市場経済は「新自由主義」と呼ばれるポリシー／ストラテジーと結びついて独特のかたちを取り始め、この独特なかたちの市場経済はグローバルにあらゆる領域に展開していく。したがって、1980年代以降のグローバリゼーションとは、グローバル市場、すなわち世界規模の需要と供給のシステムがあらゆる領域に広がっていく動きであるとともに、国家を形骸化させるものであった。

市場経済は世界的に拡大し、そして前面化していく。経済のグローバリゼーションは限定的な領域にとどまるのではなく、社会に変化をもたらし、あらゆる人々を巻き込んで展開していくことになった。このことによって、諸国家の政治のあり方は変わっていく。この動きによって第一に影響があるのは、主権国家体制というそれまでの世界を組織してきた秩序の形態である。主権とは、一般的には、「政治的な決定と行使に関する最高の権限」として定義される。つまり、主権は、対内的には、独占的に決定を行うことができる最高の権力であり、対外的には、外部から干渉を受けることなく独立して統治を行うことができる権力のことである。したがって、主権は至高性と自律性から特徴づけられており、この二つの特徴を具現化したものが主権国家である。ところが、グローバリゼーションによって、国家が自律的に統治を行う主権国家であるとは言えない状態になる。なぜかという、現代の国家は経済的発展をその主要な任務と考えており、グローバル市場の拡大が進んでいく状況の中で国家が経済的に発展していくにはグローバル経済秩序の中に自らを組み込む必要があるからだ。企業が世界市場を考慮に入れなければ成長できない状況にあるのと同じように、現代の国家はグローバル化に対応しなければ国家そのものの発展がありえない。そのため、国家は自国内で完結する統治を行うのではなく、むしろ統治を行うためにグローバルな経済秩序への従属を優先させるのである。「市場開放」や「規制緩和」などの国家の「制度改革」によって、国家は、「独立して統治を行うことができ、独占的に決定を行うことができる」という主権国家としてのあり方を自らの手で変えていっている。こうして、主権国家を前提として成り立ってきた国際政治秩序は、徐々に市場原理に基づいたグローバル経済秩序へと移行していく。

そして、世界秩序の軸が主権国家からグローバル市場経済へ、国家の軸が政治から経済へと変化していくことによって、当然ながら統治の形態も変化し、統治の対象となる人々のあり方も変容していくことになる。近代の国家は、その成立と存続の基盤を「国民」にあるとしている。「国民」という政治的主体は、国家が制定する法に従う主体であり、そしてまた、国家の統治の正統性を保証する根拠である。「国民」なしには国家は成立せず、その中で人々は自らを「国民」として同定していく。しかし、グローバル経済秩序が主権国家に優先していく状況において、「国民」としての人間のあり方も変化せざるをえない。

グローバル市場経済では、「国民」のような政治的主体は必要とされない。そこで必要とされているのは、経済活動を行う「ホモ・エコノミクス」、あるいは単なる「生きもの」としての人間である。「ホモ・エコノミクス」とは、私的な欲望に基づいて利益を求め、合理的に経済活動を行うと想定される人間のことである。合理的な経済活動とは、行為の結果が最大化するように行動することである。つまり、市場経済の中で、人間が自由な判断で合理的に行動し、労働し、生産し、経営し、消費することなどを意味する。市場経済はそのようなアクターを必要としているが、ただし、そこで要請されているのは政治的意志をもって介入しようとする「主体」ではなく、市場のルールに従って市場を機能させるシステムの要素、その時々によって「労働者」「生産者」「消費者」などの役割を担う経済のエージェントなのである。そしてさらに、例えば「労働者」としての人間は労働量に分解されリソースとして管理されるというように、市場経済は人間からますます主体としての性格を消し去っていく。グローバルな統治においては、このような人間の非主体化・非人称化が生じてくる。そして、政治的地位をもつ「国民」である必要もなくなるということになる。

「国民」という政治的主体は、国家のなかで諸々の拘束を受ける代わりに、権利を与えられたり保護の対象とされたりするものであった。けれども、統治の軸が国家からグローバル市場経済に移っていくと、人々は国家の保護が希薄化したところでグローバル市場に直接的に晒されることになる。さらに、グローバル市場の仕組みは、市場から排除されると生存を維持することさえできないものとして作られており、根本的に生に関わるものとして現れる。グローバル市場経済は人間から「主体性」を剥ぎ取り、何の庇護の下にもない「剥き出しの生」としての人間に対する管理を行う。それは、食べて生きていく「生きもの」としての人間に対する統治なのである。つまり、そこでは、「人格」も「人権」も失効している。それが政治を後退させた経済的統治の様相だ。

したがって、グローバリゼーションの時代における統治は、ミシェル・フーコーがテーマ化した生政治の側面を際立たせることになる。生政治とは、フーコーによると、政治が「人口」を問題にし始めたときに生じたものであり、「人口集団としてとらえられた生活者の総体に固有な現象、すなわち健康、衛生、出生率、寿命、人種などの現象によって統治実践に対して提起される諸問題を合理化しようとする18世紀以来のやりかた」である³⁰。このようなフーコーの考え方を受けて、ジョルジョ・アガンベンは、生物学的な生に対する統治を行う生政治的な空間である強制収容所を近代の政治の隠れた範例としてとらえた³¹。強制収容所とは、人間の生を管理の対象とする究極の場所であると同時に、もはや何を「人間」と規定すべきなのかも不明瞭にし、「人間」を単なる「生きもの」として扱う場所だった。そして、そのような生に対する統治はもはや「例外状態」と呼ぶべきものではなく、常態化した統治の方法となった。その意味で、アガンベンは、生政治の空間としての強制収容所が私たちが現在生きている政治空間のモデルとなっていることを示したのである。生政治はグローバル市場経済が前面化してくることによって際立ってくる。グローバル市場経済の中で

³⁰ ミシェル・フーコー「生体政治の誕生」『ミシェル・フーコー思考集成〈8〉政治・友愛』石田英敬訳、筑摩書房、2001年、134頁 [《Naissance de la biopolitique》, *Annuaire du Collège de France, 79e année, Histoire des systèmes de pensée, année 1978-1979*, 1979, pp.367-372]

³¹ ジョルジョ・アガンベン『ホモ・サケル——主権権力と剥き出しの生』高桑和己訳、以文社、2003年、170頁

人々が「生きもの」として扱われ管理されるという状況は、アガンベンの言う政治の強制収容所モデルの別の現れ方であり、そこでは、構築された社会組織というよりも、ひとりひとりの人間の生に対する直接的な統治が行われているのである。そしてアガンベンは、グローバリゼーションのもとにおける人間の政治的・存在論的状況を人々の「難民」化としてとらえた。国家に帰属しない、そこから排除されたもの、「国民」ではないものとして「難民」なのである。

ハンナ・アレントは『全体主義の起源』のなかで、第一次世界大戦後に生み出された難民と無国籍者の「大群」について次のように書いた。

ネーションの基礎をなしていた民族-領土-国家の旧来の三位一体から諸事件によって放り出された人々は、すべて故国を持たぬ無国籍のままに放置された。国籍を持つことで保証されていた権利を一旦失った人々は、すべて無権利なままに放置された。³²

すなわち、難民とは、「民族-領土-国家」から締め出されることによって権利を失った人々である。今日、国民として保護されるよりも、国家の「制度改革」のなかで保護の枠組みを取り払われた人々とは、「難民」の姿に似ている。それが現在の世界の人々の一般的な様態であるとするれば、国家は存在していても、かつてのように国民に権利を与え保護するものではなくなったということである。アレントは大量の難民の発生を「国民国家の没落」としてとらえたが、現代のグローバリゼーションによって「国民国家の没落」は明らかなものとなった。

(2)難民——「現代の人民の形象」

アガンベンは現代の状況の特徴を、人々の「難民」化と国家のスペクタクル化という点に見ている。しかし、その二つは、ただネガティブなものとしてだけ捉えられるのではなく、現代において共同性が別の様相で現れる可能性をも示している。この二つの事象はどちらも同一性の破損という事態を引き起こしており、そのことによって人間がひとりの個として完結しうるとはならず、共にあるものとしての人間のあり方を見せるからである。

まず、難民について見てみよう。アガンベンはアレントが難民と無国籍者の条件を新たな歴史意識の範例として提示したことを受けて、次のように言う。

この問題は今日ヨーロッパ内で、またその外で、同様の緊急性をもって立ち現れているし、のみならず、以来とどまるところのない国民国家の没落および伝統的な法的-政治的諸範疇の崩壊にあつては、難民はおそらく、現代の人民の形象として思考可能な唯一の形象であり、この難民という範疇においてはじめて、到来すべき政治的共同性の諸形式および諸限界をわれわれは垣間見ることができる。³³

³² ハンナ・アレント『全体主義の起源 2 帝国主義』大島通義／大島かおり訳、みすず書房、1972年、236頁

³³ ジョルジョ・アガンベン『人権の彼方に』高桑和己訳、以文社、2000年、24頁 [Giorgio Agamben, *Moyens sans fins : Notes sur la politique*, Bibliotheque Rivages, 1995, p.26]

なぜ難民が問題となってくるのか。それは、国民国家の成立そのものに関係がある。国民国家は人々の「生まれ」を主権の基礎としている。「国民国家Stato-nazioneとは、生まれ（natività）ないし誕生（nascita）を（つまり人間の剥き出しの生を）自らの主権の基礎とする国家を意味している」³⁴。「国民（イタリア語でnazione）」は「生まれる（イタリア語でnatio）」と語源が同じである。国家は、人が生まれるとその人を「国民」というメンバーとして登録し国家に組み込み入れ、そのようにして主権の基礎に「生まれ」を結びつけたのだ。

しかし、国民国家という枠組みで固めることによって、それに属さない人々も生み出されることになる。それが、難民（避難民、réfugié）と呼ばれる。難民が大量に生み出された最初の顕著な現象は、第一次世界大戦の終わりである。そのとき、「さまざまの平和協定が国民国家という範型にもとづいて（たとえばユーゴスラビアやチェコスロヴァキアへと）構成した新たな国家組織においては、住民のおよそ三〇パーセントが、たいていは死文にとどまった一連の国際条約（いわゆる少数民族条約Minority Treaties）によって保護する必要のある少数民族となっていた」³⁵。人々を国民国家への帰属で括っていったときに、その括りではすくい取ることができない人々、あるいは締め出されてどこにも属さない人々が出てきたのである。属する国家のない人々が難民とされる。

けれども逆に、そのような難民の存在は「人間と市民との同一性、生まれと国籍との同一性を破断する」³⁶ような、国民国家を揺るがすものとなる。現代において「しだいに多くの人間が、国民国家の内部では表象されえなくなっていくことにより、人の「生まれ」の登録によって成り立っていた国民国家の秩序が揺らぎ始める。難民とは、国民国家という形態が世界的に普及したときに、その枠組みに納まりきれないところから生じてくる夾雑物であるとも考えられる。

そして、現代において、一方では国民国家の原理ははたらき続け、その一方ではグローバル化が国民国家の根柢そのものも押し流すかたちで展開していくという状況のなかで、難民の問題はさらに困難なものになっていく。「産業化された諸国が今日直面しているのは、市民ではない定住民からなる大衆」である³⁷。出身国の国籍を持ちながらもその国の法のもとに置かれることを望まない事実上の無国籍者や、国家による保護から見放されグローバル市場経済のなかに投げ込まれた人々がいる。アガンベンはそのようなことを念頭におきながら、難民を「現代の人民の形象」と言う。

ただし、アガンベンは、ますます多くの人々が国家の中に取り込まれない難民となるとし、難民を「現代の人民の形象」としてまで言いながらも、それによって国民国家体制そのものが崩壊するところまで至ることについては懐疑的であるように見える。その疑念は、アガンベンが国家を否定し揺るがそうとする人々の事例として1989年の天安門事件を挙げたときに示されている³⁸。まず、アガンベンは、天安門事件を、人々が国家に対する否定を示し

³⁴ 同書、28頁[ibid., p.31]

³⁵ 同書、25頁[ibid., p.27]

³⁶ 同書、30頁 [ibid., p.32]

³⁷ 同書、31頁 [ibid., p.34]

³⁸ 同書、90-92頁。『到来する共同体』上村忠男訳、月曜社、2012年、107-111頁

ながらも特に何の具体的な要求も持たなかった出来事であるとみなしている。天安門事件は、「表象されることもできず表象されることを望みもしないもの、にもかかわらず一つの共同性、一つの共通な生として姿を表すもの」³⁹であった。つまり、自主的に国家という同一性の共同体を逃れ、同一性のない共同性を表明しようとするものであったとアガンベンは考えている。しかし、その試みは成功することはなく、天安門事件は国家の武力弾圧によって鎮圧されることになる。アガンベンはその事実を次のように受け止める。

じっさいにも、最終的には、国家はどんなアイデンティティ要求でも承認することができる。（中略）しかし、複数の単独者が寄り集まってアイデンティティなるものを要求することのない共同体をつくること、複数の人間が表象しうる所属の条件を（たんなる前提のかたちにおいてであれ）もつことなく共に所属すること—これこそは国家がどんな場合にも許容することのできないものなのだ。⁴⁰

所属そのもの、自らが言語活動のうちにあること自体を自分のものにしようとしており、このためにあらゆるアイデンティティ、あらゆる所属の条件を拒否する、なんであれかまわない単独者こそは、国家の主要な敵である。これらの単独者たちが彼らの共通の存在を平和裡に示威するところではどこでも天安門が存在することだろう。そして遅かれ早かれ戦車が姿を現すだろう。⁴¹（強調は引用者）

アガンベンの見方では、天安門事件の特徴は人々が特に何も要求しないというところにあった。これはモーリス・ブランショが「企てなしに」というところに注目した1968年5月のフランスの五月革命の状況と類似しているだろう⁴²。天安門事件は国家権力によって鎮圧されるが、アガンベン、それが鎮圧されなければならなかったのは、同一性や所属条件を持たず要求もしないままに人々が存在するということを国家が容認できなかったからだと言う。そのために天安門のような事例には最終的には「戦車が姿を現す」ことになる。

一方では国民国家という仕組みがあることの裏返しとして国家の外に人々が難民として置かれるという状況があり、他方では天安門事件のように具体的な企てもなく具体的な要求もない人々に対する国家による鎮圧がある。国家体制の中で、人々の同一性からの「締め出し」と、人々の同一性への回収作業が並行して行われているように見えるが、どちらも完了されることのない作業である。国民国家のなかにおさまることのない「難民」が顕在化すること、そして、天安門事件で見られたようないかなる要求も持たない運動、つまり、所属の条件を拒否しながら所属そのものを自らのものにしようとする要求があること、これら

³⁹ アガンベン『人権の彼方に』前掲書、92頁 [Agamben, *Moyens sans fins : Notes sur la politique*, op.cit., p.100]

⁴⁰ アガンベン『到来する共同体』前掲書、108-109頁

⁴¹ 同書、110-111頁

⁴² モーリス・ブランショ『明かしえぬ共同体』西谷修訳、筑摩書房（ちくま学芸文庫）、1997年、64-67頁 [Maurice Blanchot, *La Communauté Inavouable*, Paris : Éditions de Minuit, 1983]。岡田温司『アガンベン読解』平凡社、2011年、117頁参照

のうちには、国民国家のようなかたちとは別の共同体が示されている。それは、かたちをなすことなく、「なんであれかまわない単独性」を分ちあうだけの共同性である。

(3)スペクタクル国家

さて、アガンベンはもうひとつ、国家の変容とそれに伴う新しい共同体の到来を徴づけるものとして、国家のスペクタクル化について言及している。スペクタクル化は資本主義の展開とともにあらゆる領域に広がっていく。資本主義は「もろもろのイメージの莫大な蓄積というかたちで立ち現れ」てくる⁴³。現実の世界はイメージに変形される。そのとき、「生産の総体を変造してしまったスペクタクルは、いまや集合的な知覚を操作し、社会的な記憶とコミュニケーションを独り占めして、それらを単一のスペクタクル商品に変貌させてしまうことができるようになる」のである⁴⁴。

こうした問題はハイデガーによって既に指摘されていた。ハイデガーは1955年に行った講演で次のように述べている。

毎日毎時、彼等〔ドイツ人〕はラジオやテレビジョンに縛り付けられております。毎週、映画は彼等を、普通ではないが多くの場合つまらぬものにすぎないところの表象圏域の中に拉れ去るのであり、その圏域は巧みに或る世界をみせかけますが、その世界は決して世界ではないのであります。何処へ行っても《写真入週刊誌》はぶらさがっております。現代の技術的な諸々の通信器具は毎時間毎時間、人間を刺激し、奇襲し、追いつ回しているのであります。そのための材料とされているもののすべて、そういうもののすべての方が、今日では既に人間にとって、自分の屋敷の廻りの耕地よりも、一層身近かであり、地を覆う空よりも、昼と夜の時の歩みよりも、一層身近かであり、村の風俗習慣よりも、故郷の世界の伝えよりも、一層身近かであります。⁴⁵

ハイデガーはこのように述べ、現代の人は「土着性」が脅かされていると言った。それは、現代の人々は、イメージに変形した世界を直接的に体験する世界よりも身近に感じているという指摘である。イメージ経験が直接的な経験に取って代わる。これがスペクタクル化にほかならない。スペクタクル化の現象は、資本主義が完全に展開されている今日において、極限まで進められていつている。

しかし、アガンベンはそのようなスペクタクル化を単に否定的なものとして受け止めているのではない。なぜなら、彼は、スペクタクルにおいて人間に固有の「言語的本性」そのものが現れてくると考えているからである。その瞬間にスペクタクルはポジティブな可能性を晒し出すものとして見えてくることになる。アガンベンはスペクタクルとは「言語活動、交流可能性そのもの、人間の言語的存在のこと」であると言い⁴⁶、次のように述べる。

⁴³ アガンベン 『到来する共同体』前掲書、99頁

⁴⁴ 同書、100頁

⁴⁵ マルティン・ハイデッガー『放下』辻村公一訳、理想社、1963年、15-16頁。旧字体の部分は新字体に書き改めた。

⁴⁶ アガンベン『人権の彼方に』前掲書、85頁[op. cit.,p.93]

われわれの生きているこの時代はまた、人間が自分の言語的本質を一言語活動のこれこれの内容ではなく言語活動自体を、しかじかの真の命題ではなく人が話すという事実自体を一経験できるようになったはじめての時代でもある。

スペクタクルにおいて、啓示するものがその啓示する無の中にあって覆われたままであることを許さず、言語活動自体を言語活動へと導くことで、この経験を徹底的に完遂することに成功する、そうした者たちだけが、前提も国家もないある共同性の最初の市民となるだろう。⁴⁷

スペクタクルによって人間が本質的に言語的存在であることが見えてくるとアガンベンと言う。それはどういうことだろうか。人間は言葉を持っている。そして言葉を持っているということそれ自体が、自分以外の誰かとコミュニケーションをすることを前提としているということの意味する。したがって、言葉を持つものである以上、人間はコミュニケーションするという本質を持っているのである。それがアガンベンの言う人間に固有の「言語的本性」である。人間がある特定の言語、特定の国家、特定の民族などから切り離された現代において、コミュニケーション性そのものが自律的な、そう言ってよければ「剥き出し」のものとして、あるいは、それしかないものとして現れる。人間がコミュニケーションするということ、それは他者を前提としているということであり、人間が否応なしに他者に対して開かれているということを示している。その点でアガンベンの思考はナンシーの共同性に関する考えに呼応しているということができるだろう。そして、また、アガンベンは、モーリス・ブランショを念頭に置きながら、言語活動とは「何も明かすことができない」ものであり、「あらゆる事物の無を明かす」ものであると言う⁴⁸。コミュニケーションそのものは何かを伝えるわけではなく、まさに「無為」（働かないこと）としてのみあり得る。したがって、人間が言語的存在であるということが明らかになるということは、無為のコミュニケーションへと開かれているということを示している。スペクタクルの社会において、人間は、ラディカルなコミュニケーション性を晒し出したものとして存在しているということになる。ここでもまた、ブランショがとらえた五月革命の人々の様相との類似を見ることもできるだろう。ブランショいわく、五月革命においては、語るべきことが重要なのではなく「語るということが、語られるものにまさっていた」のである⁴⁹。このような人間の言語的存在という性質、コミュニケーションそのものへと開かれる契機がスペクタクル社会においてこそ明らかになる。

(4) 潜勢力としての共同性

アガンベンは「スペクタクル国家」に共同性のあらたな到来を見ようとしているのだが、それをどうとらえたらいいだろうか。アガンベンの言う「来るべき共同体」を特徴づけるのは、人々が「特異な」存在であるということだ。それまでの国民国家が常に同一性を要求し

⁴⁷ 同書、88頁[ibid.,p.96]

⁴⁸ 同書、88頁 [ibid.,p.95]

⁴⁹ ブランショ、前掲書、65頁[Blanchot, op.cit.,p.53]

ていて、同一性を基盤として成り立っていたのに対して、スペクタクル国家は社会的同一性や何らかの所属条件によって特徴づけられない特異性を生み出す。この特異性とはどのようなものだろうか。特異性は、アガンベンにおいては、「あるがままの存在」と同義である。それは、同一性を持たず、何らかの所属関係に条件づけられない「あるがままの存在」である。

「あるがままの存在」をアガンベンは「なんであれかまわないもの」とも表現している。それについて、アガンベンの記述を見てみよう。

＜なんであれかまわないもの＞は、個物ないし単独の存在をある共通の特性（たとえば、赤いものであるとか、フランス人であるとか、ムスリムであるとかといったような概念）にたいして無関心なかたちで受け取るわけではなく、それがそのように存在しているままに（ありのままに）受けとるにすぎない。⁵⁰

ありのままにその存在を受けとり、同一化を働きかけない。何か共通のものを持つ必要はないのである。アガンベンは、そういった特異なものたちの共同体を思考しようとする。そして、そのときにアガンベンが着目するのは人間の潜勢力である。人間は、いかなる同一性、使命によっても汲み尽くされえないものであり、それは純粋な潜在性の存在であるということだとアガンベンは言う⁵¹。

アガンベンは潜勢力こそが人間にとっての本質であると考え。しかし、潜勢力とはどのようなものだろうか。潜勢力とはアリストテレスのデュナミスに由来する言葉であるため、まずはアリストテレスの定義を確認しておこう。アリストテレスはエネルゲイア（現実態）という働いている状態に対立する概念として、デュナミス（可能態、潜勢力）を定義した。エネルゲイアは、エルゴンという、職業や仕事や作品を意味する言葉と結びついている。人がエネルゲイアの状態、すなわち活動している状態にあるのは、具体的な何らかのエルゴンを持つことによってである。一方でデュナミスはエルゴンとして実現される以前のものであり、可能性の状態に保留されたものである。つまり、エネルゲイアの前提条件としてデュナミスがある。アリストテレスはデュナミスがエルゴンとして実現されることによって人間が完成すると考える。このため、デュナミスが存在していたことが示されうるのは、エネルゲイアという実現の状態においてのみである。したがって、デュナミスはつねにエネルゲイアに従属している。その意味でデュナミスは常にエネルゲイアの陰に隠れている。潜勢力とは、働いている状態である現実態に対比するものであり、現実態になる以前の状態として一般的には考えられている。

これに対してアガンベンは、デュナミスは単にエネルゲイアの陰の部分として捉えるのではなく、もっと重要なものに昇格させようとする。デュナミスはエネルゲイアから遡ってしか捉えられないものではあるが、現実態に移行することのないデュナミスもありうるのだから、エネルゲイアの観点からのみデュナミスを考えるのは不十分なのではないかと考えるのである。さらにアガンベンは、「人間そのものをエルゴンに汲み尽くすことはできない」と言う。つまり、エルゴンとして実現されたものが人間のすべてではない。アガンベンは「人間

⁵⁰ アガンベン 『到来する共同体』前掲書、9頁

⁵¹ ジョルジョ・アガンベン 「人間の仕事」土肥秀行訳、『ラチオ』第一号、講談社、2006年、196頁

の潜勢力の偉大さは実現しない可能性を持つこと」であるとまで言い、潜勢力が現実態に移行しないことができるということ、潜勢力は潜勢力のまま保持され得るということを強調する。つまり、アガンベンが言う潜勢力とは、現実態とは何の関係も持たず、現実態に還元しえないものであり、そしてその潜勢力は現実態に移行しなくてもいいのである。そのようにして、アガンベンは、エネルゲイアの観点からしか考えられてこなかった人間を、デュナミスの存在として、あるいはエネルゲイアとデュナミス両方を持ったものとして、つまり、現実態と現実態には移行しなかった潜勢力とを兼ね備えているものとしてとらえ直すのである。

そしてアガンベンは、人間がそのような潜勢力の存在であるというところから共同性を思考し直そうとする。つまり、共同性とは潜勢力と一致すると考えられるからである。アガンベンは次のように言う。

共同性と潜勢力は残すところなく一体化する。なぜなら、共同性の原理がそれぞれの潜勢力のうちに備わっていることが、あらゆる共同性の必然的に潜在的な性質をもつ働きだからだ。つねにすでに現勢力である存在、つねにすでにこれそれのものである存在、これそれの同一性である存在、その潜在力を完全に使い切ってしまった存在、そうした存在のなかには、いかなる共同性もありえない。そこにあるのは偶然と事実上の分割だけである。⁵²

つまり、潜勢力を汲み尽くされてしまっただけの何らかの同一性のもとに置かれた現実態の中に共同性はなく、潜勢力の状態にあるものだけが共同性を持つのである。

そのために、難民や無国籍であるということが極めて今日的な人間のあり方であるというとき、それを否定的な面からのみ捉えるのではなく、国民国家という同一性の共同体から逃れるものとして肯定的に捉えることができるのである。もちろんそれが、「自発的に」そこから逃れたのではないにしても、である。

アガンベンが思考するのは、具体的に実現される共同体ではなく、潜勢力としての共同性それ自体である。それはナンシーの描く共同性と同じように私たちのあいだには特に「共有」するものがないということになるだろう。あえて言えば、具体的な何かを共有するというよりも存在することそのものが共有であるということになる。アガンベンにおいては存在とは潜勢力そのものであるため、潜勢態であるということが共同的だということもできるだろう。

アガンベンは人間が潜勢力の存在であるという性質に対応するものとして政治を定義すべきであるとする⁵³。そこにおいて政治は、「人間の理性が働いている状態からのみ決定される」のではなく、「みずから非-現存在の可能性、さらにはみずからの無為の可能性をさらけだし、かつ内包している、そのようなふるまいから決定される」ものとなる⁵⁴。人間は特定の役割に割り当てられているのではなく、潜勢力として存在していて、そしてその状態で他者に開かれているという観点から政治を再定義し得る。それがアガンベンの言う「来るべき共同

⁵² Agamben, *Moyens sans fins : Notes sur la politique*, op.cit., pp.20-21

⁵³ アガンベン「人間の仕事」前掲書、194-210頁

⁵⁴ 同書、209頁

体」である。その共同体はやがて現勢態になるという意味で「来るべき」ものなのではなく、常に「来るべき」ものとして潜勢している。そこにおいては、「あるがままの存在」、特異性、つまり、誰であってかまわない存在というものが、国家に見放され、市場に晒されている人々の共同性を支えるパラダイムになっているのである。

4. 生的前提条件としての共同性（エスポジト）

(1)開かれる生

アガンベンはグローバリゼーションや資本主義の展開に伴う人々の「難民」化や国家のスペクタクル化という現象を通して共同性を問い直したが、たしかに、現代世界の変容は人間の共同性のあり方を根本から変えている。人を考えるとき、従来だと政治的主体という側面が重きをなしていた。しかし、グローバリゼーションの進行によって全てが市場に組み込まれるにつれて、政治的主体という見方は失効し人は経済のエージェントとしてしかカウントされなくなる。政治的主体性を失って、経済の領域の一要素として還元されることは、アガンベンの言うところの人々の「難民」化のひとつの現象である。しかし、グローバリゼーションの状況の中で、人々が「剥き出しの生」として露呈されるということは、単にネガティブにのみ捉えられるべきではない。国家がひとつのフィクションの制度である以上、「国民」という政治的主体もまたフィクションにほかならない。国家制度のもとでは、「国民」というアイデンティティのもとで全てが括られ、そこに収まりきらないものは覆い隠されたり排除されたりしてきた。国家が政治的主体を形成する過程で人間の生身の生は変形させられ、そして、政治的主体に収まりきらない部分は、国家の外部、すなわち合理的領域の外部として削ぎ落とされてきたのである。したがって、「剥き出しの生」の露呈とは、それまで国家が人々を政治的主体へと強制的に変換していく中で排除してきたものを明らかにすることでもある。この状況のなかで、政治的主体という擬制を持つことのない人間の生、つまり、いかなるフィクションにも取り込まれない人間の生について考えることが可能になる。それは「剥き出しの生」のポジティブな面として考えることができる。

フィクションに取り込まれない人間の生とはどのようなものなのだろうか。アガンベンはゾーエーとビオスという古代ギリシアの観念を参照しながら人間の生を再定義しようとする。ギリシア語のゾーエーとビオスはどちらも「生」を表す言葉であるが、その意味は区別される。ゾーエーとビオスは「生」をそれぞれ別の側面から捉えた表現である。ゾーエーとは、人が生きて経験する生や、「生の原理」のことである。それに対して、ビオスとは、個として形作られた生である。ゾーエーが特徴を持たない即自的に捉えられた生であるのに対して、ビオスは個として特徴を持つことで現れてくる生であり、対他的・外的な「現れ」としての生である。ゾーエーが個別のものではなく連続した生（生命）を指しているのに対して、限定的に個別性として現れてくるのがビオスである。「ゾーエーはビオスの一つひとつが真珠のように通して並べられる糸であり、この糸はビオスとはちがって、ひたすら無限に連続するものだと考えられる」⁵⁵。したがって、ゾーエーとビオスどちらも「生」のことであるが、生きている生と生きられた生、原理としての生と外に現れる何らかの形式を伴った「個」のかたちを取る生ということになる。

⁵⁵ カール・ケレーニイ『ディオニューソス——破壊されざる生の根源像』岡田素之訳、白水社、1999年、19頁

このように考えると、人間の生は外に向けて開かれているということが分かる。人はけして一人で現れ出るのではなく、外部に触れることで現れ出る。外部や他者があってこそ人間の存在が成り立つため、存在の成立は他者に依存している。それは、その存在が他者に向けられたもの、他者によって受け取られるものであるということを表している。その意味で、ゾーエー／ビオスの二つの相を持つ生とは、他者に向けて開かれている。外に向けて、他者に向けて、生が晒されている。人間の生が他者へと向けられていて、他者によって受け取られるものであるという事実は、人がつねに他者と関わりを持って生きているという共同性をあらためて認識させることになる。その共同性とは、例えば国家の形で現れたような制度的かつ想像的な共同体のことではなく、むしろ、そのような共同体を成立させる可能性や条件や基盤のことである。人間の存在が絶対的に他者に対して開かれているものであるということに、共同性がすでに生の前提条件としてあらわれていることが示されているのだ。

したがって、グローバル市場が人間から政治的主体という表皮を引き離したときに、人間の生の前提条件としての共同性が見えてくるのである。ナンシーやアガンベンが示したのは、そうした根本的な生の前提条件としての共同性であった。そしてまた、ナンシーやアガンベンの思考の展開を受けて、かつそれと共鳴するかのように、ロベルト・エスポジトもまた、存在論的次元における共同性を思考する。それは、主体が成り立たないところから始まり、完成することがなく、そして完成しないということによってこそ支えられる共同性である。「共同性は社会の前や後にあるのではない。それは社会が押さえ込んだものでもないし、社会が自身の前に置くゴールでもない」⁵⁶とエスポジトは言う。

(2) 共同体の語源

エスポジトは共同体について考えるにあたって、「共同体」という言葉の語源に遡るところから始める。ラテン語で共同体を意味する「*communitas*」とその形容詞「*communis*」は「固有のもの」と反対となる意味を持っている。「共同」とは「固有のもの」「私有のもの」ではなく、多くの人々あるいは皆に属するものであるということの意味する。そして、エスポジトが注目するのはこの言葉の成り立ちである。「*communitas*」は「*cum*」と「*munus*」が結びついてできた言葉である。

「*cum*」は「ともに」を意味する。「*munus*」は、*mei-*という語根と接尾辞-*nes*で成り立っているが、三つの意味を持ち、その三つの意味の間で揺れ動いている言葉であるとエスポジトは述べる。その三つの意味とは、「*onus* 重荷、負担」、「*officium* 職務、奉仕」、「*donum* 贈り物」である⁵⁷。最初の二つは「義務」という意味にすぐに結びつくだろう。しかし、「贈り物」という意味の前でエスポジトは立ち止まる。「どのような意味で贈り物が義務なのだろうか？逆に、贈り物という観念には、自発的な何か、そして、全く進んで行う

⁵⁶ Roberto Esposito, *Communitas: The Origin and Destiny of Community*, trans. Timothy Campbell, Stanford University Press, 2009, p.92

⁵⁷ Ibid., p.4. エスポジトが指摘するのはこの三つの意味であるが、辞書によると「*munus*」にはさらに、「葬礼」「創造物、作品」「スペクタクル（特に剣闘士の見世物）」「建築物（個人によって寄贈された建築物や、壮麗な建築物）」などの意味もある。（水谷智洋編『羅和辞典』研究社、2009年、田中秀央編『羅和辞典』研究社、2000年、Félix Gaffiot, *Dictionnaire illustré latin français*, Hachette, 1934)

何かがあるように見えないだろうか？」⁵⁸ この贈り物は何か特別な贈り物を意味している。それは、「人が与えなければならないから、そして与えないわけにはいかないから与える贈り物」⁵⁹なのである。つまりそれは、義務として行われる贈り物である。なぜそれが義務となるのか。それは、「ひとたび人がmunusを受けとったら、それが物であれ奉仕であれ、それを交換するために義務が生み出される」からである。つまり、贈り物を受けとった人は義務を負う。そのために「再度、「贈り物」と「任務」との重なり合いが視野に入ってくる」⁶⁰。「munus」は贈り物を受けとった人が負っている義務であり、そしてその義務として人が支払うのは、やはりまた「贈り物」である。エスポジト自身が指摘しているが、ここには、マルセル・モースが贈与論で展開した、贈ること、受けとること、返すことの三重の義務とほぼ同様の考えがある⁶¹。さらにエスポジトは、人が最初に受けとる贈り物が出生であるということを描いている。「ひとりの他人の女とひとりの他人の男から、生そのものが出生者に贈られている」⁶²。出生そのものが贈り物であるということ、したがって人は生まれたときから贈り物を受けとっているということ、そのことによって、義務は人が生まれたときから発生する逃れがたいものとなる。

さて、義務や贈り物という意味を持つ言葉「munus」が、「communitas 共同体」の中にも含み込まれていて、そしてそれは「cum とともに」という言葉を伴っている。つまり、この言葉の成り立ちからすると、任務や義務や贈り物とともにあるもの、それが共同体であるということになる。「共同体の構成員の結びつきを正確なやり方で描こうとするならば、このような由来は重要である。munus以外のいかなる関係も、共同体の構成員を結びつけはしない」とエスポジトは指摘する⁶³。

また、エスポジトは「communitas」の対比として「immunitas」という語を取り上げる。「communitas」が「ともに」と「munus」が結びついてできた言葉であるのに対して、「immunitas」は否定を表す「im」と「munus」とが結びついてできた言葉である。「immunitas」は医学用語では「免疫」、法律用語では「（義務や税の）免除」を意味する。エスポジトは次のように言う。

語源学によってもたらされた複雑な問題に深く立ち入ることはできないが、免疫、つまりラテン語で言うイムニタス[immunitas]は、コムニタス[communitas]の反対ないし裏返しとなるといえるだろう。この語彙は両方ともムヌス[munus]—「贈与」「任務」「義務」を意味する—という語から派生しているが、コムニタスが肯定的な意味であるのに対し、イムニタスは否定的な意味を持つ。そのため、もし共同体のメンバーが、贈

⁵⁸ Esposito, *Communitas: The Origin and Destiny of Community*, op.cit., p.4

⁵⁹ Ibid., p5

⁶⁰ Ibid, p4

⁶¹ マルセル・モース『贈与論』吉田禎吾／江川純一訳、筑摩書房（ちくま学芸文庫）、2009年 [Marcel Mauss, *Essai sur le don: Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, *L'Année sociologique*, nouvelle série, 1, 1925]

⁶² ロベルト・エスポジト「生政治、免疫、共同体」多賀健太郎訳、『ラチオ』第一号、講談社、2006年、192頁

⁶³ ロベルト・エスポジト『近代政治の脱構築——共同体・免疫・生政治』岡田温司訳、講談社（講談社選書メチエ）、2009年、34頁

与という義務、すなわち他者への配慮というこの法によって特徴づけられるとすれば、免疫は、こうした条件からの免除もしくは適用除外を意味することになる。⁶⁴

医学用語の「免疫」という使い方が出てくるのは当然免疫というものが存在することが確認された後のことであり、当初のラテン語では法律用語で「義務や職務から免れていること」「税を免除されていること」を意味する言葉だった。したがって、「immunitas」の対比として「communitas」があるとすると、「communitas」は「義務から免れていないこと」を意味することになる。「immunitas」との対比によって、「義務から免れていない」という「communitas」の意味が明確になってくる。

(3)欠如としての共同体

生そのものが人にとっての贈り物であるということを確認した。そのために、生を受けとることにより発生する義務は免れ得ないものとなる。

この義務は、あらゆる人間にたいして課され、ひとりが他の各人にたいして負うものなのである。こうした義務は、倫理的な意味で理解されるべきではない。さもないと、倫理的な意味でのみ理解されなければならない。だが、それでもさしあたっては、いっそう根本的に、存在論的な意味で解される必要がある。わたしがいわんとしているのは、こうした義務は、あらゆる倫理が拠りどころとする人間性の領域そのものに先行するがゆえに、倫理に先行するということである。義務が倫理に先行するというのは、この義務が、いまだ人間性が人間性というものとして存在していない母型に根ざしているからである。⁶⁵

私たちの免れ得ない義務は存在論的次元にある。そして、存在論的なものだからこそ、免れ得ないものとしてある。「communitas」は、存在する以上免れ得ないものとして私たちが義務を負っていることを示している。

私たちが生まれたときから負っている義務である以上は、それは際限がないものなのである。際限がないため、私たちは常に他者に対してまだ義務を履行していないという状態に置かれる。「限りのない欠如、支払い不能の負債、埋めることのできない欠陥」⁶⁶が見出される。そうした欠如は、共同体を特徴づけるものである一方で、共同体がけっして完成されることがないということを示すことになる。

共同体は、必要であると同時に不可能なのだ。共同体はつねに欠如をともなって生じるだけではない、また、けっして完成されないというだけでもない。ともにわたしたちを支え、共同の—存在、ともに—在ることとしてわたしたちを形成するものは、まさに欠

⁶⁴ 同書、152-153頁

⁶⁵ エスポジト「生政治、免疫、共同体」前掲書、192-193頁

⁶⁶ エスポジト『近代政治の脱構築——共同体・免疫・生政治』前掲書、36頁

如であり、非成就であり、負債であるという特殊な意味において、共同体は欠如そのものである。⁶⁷

この共同体そのものとしての欠如が共同体の法である。欠如としての共同体、それは不可能なものとして現れるが、その一方で不可能であることこそが共同体を徴づける。

共同体が不可能であると言うことは、実際、不可能性は共同体であるということを意味している。共同体とは、男性と女性がその法を受け入れるとするならば経験することのできる唯一のものである。その法とは、彼らの有限性という法、つまり、共同体の不可能性という法である。それが、彼らが確かに共有しているものである。共同体の不可能性によって、彼らの共通のmunusである不可能性によって、彼らは一緒に結びつけられる。到達できない「客体」として彼らを横切り彼らを凌駕する「欠如」によって、彼らは結びついているのである。⁶⁸

そしてまた、このように欠如によって結ばれている共同体は、人が「主体」として成立することを不可能にする。「共同体が、主体性より以上のものではなくて、それ以下のものと結びついているということ、このことが示しているのは、共同体のメンバーがもはや自分自身と同一ではないということ」⁶⁹である。人が「主体」として成立しないところに、共同体は成り立つとすれば、それはいかなる意味においてだろうか。まず、他者に対する義務や贈与といったものが共同体を成り立たせているとすると、それは、私たちがけっして自己完結することはなく、常に他者を前提として存在していることを意味する。共同体には、そのような自己完結の不可能性、つまり「私」として完結することの永続的な不可能性があるだろう。そしてまた、エスポジトはバタイユの考えに従って、「cum とともに」とは自分自身を失うことによって経験できるものであるとする。

ハイデガーにおいて、「cum とともに」がはじめから私たちの条件を定める原初の形であるとすれば、バタイユにとって「cum とともに」は限界を構成しており、人は自己を失わずにはその限界を超えて経験することはできない。このため、人は、私たちの存在がそれ自身の外へと逃れつつその頂点と深淵に到達する短い瞬間（笑い、セックス、血）以外には、「cum とともに」の状態に「とどまる」ことができない。ハイデガーに欠けていたのはこの痙攣である。ハイデガーにとって存在が閉じられたままでありそれ自身にとどまるものであったからではなく、存在がすでに常にその外側に見出だされるものだからだ。⁷⁰

⁶⁷ 同書、42頁

⁶⁸ Esposito, *Communitas: The Origin and Destiny of Community*, op.cit., pp.76-77

⁶⁹ エスポジト『近代政治の脱構築——共同体・免疫・生政治』前掲書、86頁

⁷⁰ Esposito, *Communitas: The Origin and Destiny of Community*, op.cit., p.121

存在は「もともとから自身に対して欠けている」とエスポジトは言う。だからこそ、共同性が開示されるのである。

主体が主体として成り立たないところに、そして「ともに」義務を負った状態にあるところに、共同性は見出だされる。それは人が生きる上で免れ得ない、生的前提条件としての共同性である。「ともに」という状態でしか存在はありえないとするエスポジトの思想は、ナンシーが描き出した「分有 (partage)」と響き合っている。ナンシーがハイデガーの思想から紡ぎ寄せた「共存在」というあり方は、エスポジトの「communitas」という言葉を語源から捉え直したことによって裏打ちされることとなったのである。

ナンシーが共同性を制作や労働の対象以前にある、主体的構成を解かれた「無為」の様態における「分割」や「共出現」に見出だし、そして、アガンベンがそれをエルゴン（職業、仕事、作品）以前の潜勢力として描き、その不断に「来るべき」ものとしてある性格を明らかにしたのだとすると、エスポジトは、その共同性の倫理以前の「義務」に結びつけられたものとして描き出したのである。こうして現代の「共同体」の思考は、このような「脱構築」の重なりを経て、脱主体的で表象しえないものとしての性格、つまり、イメージのあいだにあって描かれないものとしての性格を明らかにする。

第3節 イメージに現れる共同性

グローバリゼーションの動きの中で、人々は、国民国家の実質としての存在である「国民」や政治的主体として規定された「人民」といった何らかの政体を代表する主体ではなくなりつつある。逆に、そういった主体の枠組みから解き放たれ、「剥き出しの生」として晒された人間へと変化している。人は表象・代表する／される主体から晒される何ものかへと変わったということだ。そして、政治的主体たりえない人々は何らかのまとまりを構成しうるものではなくなる。それは、政治空間から共同性が見失われたということでもある。こうした状況のなかで、「剥き出し」になりばらばらになった人間にとって、共同性は不可能なものに見える。

しかし、アガンベンが指摘したように、存在の様式が「剥き出しの生」となることによって、人間が生的前提条件としてかかえている共同性が露呈されることになった。その共同性というのは、エスポジトの言うように、まさに不可能なものとして現れてきたのである。共同体が実体を持つこともなく完成することもないものだということ、ただ単に露呈されるものでしかないということ、そういったことが明らかになったのだ。

そのような共同性の現れをどこに見ることができるだろうか。ナンシーの言うような単に露呈されるものとしてしかありえない共同体の論理に敏感に反応し、「露呈」をイメージの体験の核心に置いたのがジョルジュ・ディディ＝ユベルマンである。

ディディ＝ユベルマンは、遺棄された人々のイメージのうちに、共同性とは表明されえない、いわば零度の共同性を見出だした。1871年にアドルフ・ウジェーヌ・ディデリによって撮影された一枚の写真がある。そこには、パリ・コミューンに参加し、ヴェルサイユ政府軍によって殺された12人の死体が写し出されている。彼らはそれぞれ棺の中に入れられて並べられている。このイメージからディディ＝ユベルマンは、殺されたパリ・コミューン参加者の共同体そのものについて、彼らが一見したところ偶然に一緒に死に晒されていることについて、そして共同性の露呈について考える。彼らの死体が隣り合っているのは偶然のことだが、

その偶然性はパリ・コミューンという出来事によって結びついている。パリ・コミューンの革命それ自体は失敗に終わるのだが、しかしパリ・コミューンに参加した人々の「共同体」は、ディデリによって撮られた写真の中で隣り合わせになった棺によって表現されているとディディ＝ユベルマンは言う。

死体は互いに触れ合い、あるいは互にくっつけられ、文字通りの共同体を形成している。彼らは同じ理由で、一緒に銃殺され、死によって結びつけられている。しかしまた、集団や区別されないまとまりとしてあるのではなく一人ずつ数えられるものとしてあるように、死のなかでも隔てられている。⁷¹

「本当の共同体」とは何だろうか。ナンシーやアガンベン、そしてエスポジトによって、共同体が何らかの実体として実現されるものではなく、存在することそのものがすでに共に存在することであるということが確認された。そして、特に、ナンシーが共同体の開示の契機としてとらえたのが死であった。ナンシーは死が「私」ひとりによって完結されるものではなく、必ず共同の出来事として生じると言う。死という場面で、共同体が、目的もなく、かたちもなく露わになるのだ。そのことを念頭に置くと、ディデリの写真が死を見せるとき、そこには共同性の露呈があるということが分かる。彼らは死を分かち合っている。その写真のイメージにおいて、殺された人々は死に晒され、彼らの死が私たちの目の前に晒され、見る者が死の共同的な性格を確認するとき、その共同の死が見る者に分有される。

パリ・コミューン参加者の12の死体は、ディデリの署名の入ったイメージの中で私たちの目の前に**共に現れる**。彼らは一緒に登場している。彼らが呈示されていることそれ自体が、彼らが**分有状態におかれている**ことを表している。彼らはひとつの共同体を形成していて、もはや何ものも彼らを分離することができない。しかし、死ほど単独なものは他にない。それぞれがそれぞれの板の棺が形作る狭い枠組みの中で空間的に孤立しているのと同じように、それぞれが、ここで、時間的にはその生の放棄の中に孤立している。⁷²

この写真に映っている人々は全く孤立しているが、死によって、そして写真の中で私たちの目の前にイメージとして晒されることによって、「分離することができないひとつの共同体を形成」するのである。このイメージの中で注目すべきなのは「棺が形作る狭い枠組み」である。その枠組み、その隔たりこそが分有による共同性を示している。その隔たりにおいて、人は存在や有限性を分かち合うからである。ディデリの写真の上で繰り広げられるのは、有限である存在が有限性を分かち合う共同性なのだ。

そして、このイメージには複数の「露呈」がある。ディディ＝ユベルマンは、ディデリの写真には12人の死が露呈されているとともに、死によって露呈される共同性が露呈されていると言う。ブランショやナンシーは、共同性とは「自らをさらしながら露呈しているもの」で

⁷¹ Didi-Huberman, *L'oeil de l'histoire : Tome 4, Peuples exposés, peuples figurants*, op.cit., p104

⁷² Ibid., p101

あると述べた。死の露呈の場に共同性の露呈がある。そしてその二つがイメージの露呈の中で展開される。パリ・コミュン参加者の死体の写真において、当然イメージそのものの呈示があり、そこに晒される者たちの中に共同性が現出している。この写真に限ったことではないが、写真のイメージは常に人々を露呈し、イメージは私たちの前に差し出される。写真はすぐれて露呈（エクスポジション）のメディアなのだ。ディデリによって撮られた写真の中では複数の重ね合わされた露呈が実現している。写真というイメージのあからさまな露呈と、死を露呈された人々の露呈と、そしてそれによって明かされる共同性の露呈がとそこで一致している。あるいは、写真というあらたな媒体は、そうした露呈をエクスポジションのうちに受け止めるのだ。

イメージと人々と共同性の絡み合いについて、ディディ＝ユベルマンは以下のように説明する。

ロベルト・エスポジトは、コムニタスの概念についてのすばらしい哲学研究の中で、「ムヌス」があらゆる共同体を基礎付ける相互的な贈与として重要な意味を持つことを思い出させた。そのようにして、パリ・コミュンの銃殺された人々の写真を前で、まなざしとイメージは相互の贈与を織りなしている。イメージはまなざしに歴史的材料の貴重な断片を提供し、まなざしはイメージにカメラ・オブスキュラによって捉えられた人間の側面の貴重な面を提供している。「ムヌス」が、私たちと一緒に結びつける「スペクタクル」や「機能」あるいは「義務」をも意味していることを思い起こそう。したがって、この古い概念は、見る者に対して提示されたそれぞれのイメージの前に、ひとつの共同性の可能性そのものを巻き込ませながら、ひとつの政治的義務が問題となるということを私たちに示している。このイメージは、いわば、その共同性の感知できる形態を構成しているのである。

そうであるならば、モーリス・ブランショが、歴史と政治とが係わり合う空間の中で人間の共同性を「自らをさらしながら呈示するもの」と定義できたことは何ら驚くにはあたらない。⁷³

ディデリの写真は、私たちに向かって人々を見せるとともに、死によって開示される共同性を私たちに晒している。イメージの上で共同性が露呈されることによって、まなざしが問題となってくる。つまり、この写真に写されたパリ・コミュン参加者の共同性のみではなく、彼らとそのイメージを受けとる側、あるいはそのイメージを受けとる側の人々の共同性が問題となってくるのである。イメージを見ることによって、私たちはまなざしを共有することになるが、まなざしの共有は、「私たちに共同体の意味そのものを理解させる」⁷⁴。そして、「現れること、すなわち共同性の分有された露呈は、私たちに根底から存在について再考することを要求する」⁷⁵。そうすると、どのように人々を見せるのかが問われることになるだろう。

⁷³ Ibid., pp.99-100

⁷⁴ Ibid., p102

⁷⁵ Ibid., p104

倫理的、美学的、政治的なすべての問いは、この露呈をどうするのか、それにどのような形を与えるのか—飾るのか剥き出しにするのか、社会体のスペクタクルや砦にするのか、共同体の出現と危機とするのか—、それを知ることにかかっている。⁷⁶

ディディ＝ユベルマンは、美術や文学の領域には長い間「露呈の歴史的図式」があったことを指摘する。絵画の領域では、貧しい人々、「身体そして叫び声をともなって露呈されている人々」、「分け前を持たず、名前を持たない人々」が特にルネサンス以降に見られるようになり、また、文学の領域ではボードレールやヴィクトル・ユーゴーやランボーの小説や詩の中に「群衆」というかたちで現れてくることになる。

そうした現れの究極のかたちが、ディデリのパリ・コムニオン参加者の死体の写真であったと言えるだろう。グロテスクであり、死や暴力や破壊の場面に結びつくようなモチーフを含んだ作品が、実体ではなく生起する出来事としての共同性を表明する。そういった作品においては、送り手と受け手のあいだ、あるいは受け手同士のあいだで共有するものは何もない。もはや前提も共有するものもなく、形象を通した「エクスポジション」と呼ぶべきものがある。共同性は自らを露呈させ、そこに自らを露呈させる人々のまなざしが「共同性の際限のない探求」⁷⁷なのである。

第4節 現代アートの中に現れる共同性

イメージの中に露呈される共同性について検討してきたが、すでに触れたような現代アートにおける人々のイメージの提示にも、そのような共同性を探し当てることができるのではないだろうか。まさに現代アートは、共同性という関係の場に創造行為をひきつけ、共同性が喚起される磁場を作り出しているように見える。それは特に、現代アートにおける「顔」をテーマとした表現のうちに見て取ることができる。

本章第1節で述べたように、現代アートにおいて人々の「顔」が独特の方法で作品のなかに現れている。ひとりの顔がひとつの枠のなかに描かれ、そしていくつもの顔が集合的に呈示されている。こうした「顔」の集合的な展示は、上述したような共同性の表現となっているのではないか。それは、表象を持ちえない人々、表象を持ちえない共同性がまさに枠どられた「顔」のイメージの羅列のなかに露呈されているからである。人々の「顔」、そして共同性を見る者に対して晒されているのであり、その「顔」のエクスポジションと共同性のエクスポジションとが芸術作品そのもののエクスポジションに受け止められている。このエクスポジションの重なり合いを、いくつかの作品のなかに読み取ることができる。

まず、マルレーネ・デュマスの作品を例として見てみよう。デュマスは、《ブラック・ドローイング》(1991-92年)で黒人を、《女》シリーズ(1992-93年)や《モデル》(1994年)で女性を、《混血》(1996年、図1)で混血の子供たちを、そして《目隠し》(2001年)で目隠しされた人質たちを集合的に描いている。インクやアクリル絵具を使って制作されたこれらの作品

⁷⁶ Ibid., p103

⁷⁷ Ibid., p.97

では、それぞれの顔がほとんど同じ大きさの紙にひとつずつ描かれている。デュマスは次のように言う。

わたしの作品の大半は個人の問題、個人が集団の一員になったときに起こる問題をあつかっています。《女》にもそれはあてはまります。ドローイングは一点ずつ独立しているし、また単独で完結してほしいと願いますが、何点かまとめると、わたしたちがそうした作品群と結ぶ関係、絵の見方にも変化が生じます。⁷⁸

描かれた人々は単に「女」や「混血」、あるいは、「人質にされた」という程度の共通項しか持っていない。それぞれの顔が、偶然隣り合うようにして一緒に展示されているだけである。しかしそれぞれが単独では完結しない。単独でありつつ、お互いにわずかに結びついている。このような人々の展示の仕方は、ディディ＝ユベルマンが論じたディデリのパリ・コミュニケーション参加者の写真に似ていないだろうか。パリ・コミュニケーション参加者が「それぞれの板の棺が形作る狭い枠組みの中で孤立している」のと同じように、これらの絵はそれぞれの顔がそれぞれに額に入れられて個別になっている。しかしそれはディデリの写真における棺と同じように、隣り合って並べられて、そして私たちに示されている。額はまるでそれぞれを隔てるとともに、それぞれを結びつけているかのようである。ディデリの写真のイメージが死によって露呈される共同性の露呈であったとすれば、描かれた顔が並べられた展示もまた同じように共同性を露呈している。

もうひとつ別の例を見てみよう。エミリー・プリンスの《イラクとアフガニスタンで死んだアメリカ軍人（負傷者、イラク人、アフガニスタン人は含まない）》（2004年～）である。これは、何枚もの10センチ程度の小さな紙片が壁に貼付けられている作品だ。それらはランダムに貼付けられているが、全体が地図のかたちを作っているようにも見える。ひとつひとつの紙片にはそれぞれにペンでひとつの顔が描かれ、その上に名前と出身地と死亡した日付が書き込まれている。これは、イラクとアフガニスタンで死んだアメリカ人兵士たちの肖像画なのである。この作品は人々の顔を見せているとともに、彼らの死を表したものである。そしてまた、この作品のタイトルから暗示されるのは、この作品では展示されない顔があるということ、つまり顔も名前も分からない多数の死者がいることである。そう考えると、この作品では不在が二重になっているとすることができるだろう。この作品を見ると、私たちは死んで不在となった人々、および、不在の死者と向き合うことになるからだ。そこで展示されているのは人々の顔であるとともに、彼らの死である。

このような死をモチーフとした作品を見ることによって、私たちは死を受けとる。死とはナンシーの思考によれば、共同体を開示するものであった。それは、死が、誰かによって受け止められることを待っているものであり、他者に受け止められることによってはじめて成り立つものだからだ。したがって、死が私と他者を結びつけるものとなり、死を受け止めるということのうちに、私たちが共同の存在であることが確認できる。そのように考えると、死者のイメージは、それを見る私たちに死によって開示される共同体を見せるものであり、

⁷⁸ マルレーネ・デュマス『マルレーネ・デュマス ブロークン・ホワイト』東京都現代美術館・丸亀市猪熊弦一郎現代美術館監修、淡交社、2007年、114頁

またその共同体に私たちを晒すものでありうる。絵画における死者のイメージは、私たちを共同性の体験へと差し向けている。

以上の例で見てきたように、「顔」のイメージの展示のうちに共同性の露呈を見ることができる。それぞれに独立した「顔」が集合的に呈示されることによって、それを見る者は、そこに共同性があると感じる。実体としてはありえないために表象を持たない共同性が、イメージの展示の場において露呈されている。そして、それは、見る者がいなければ成り立たないものでもある。晒されたイメージが、イメージとそれを見る者のあいだで、そしてそれを見る者同士のあいだで分かち合われる。イメージの分かち合いがそのまま共同性の分かち合いに重なる。そのような露呈と分かち合いの場所が現代アートの作品によって作り出されている。

第5節 芸術作品のエキスポジション

共同性がイメージのうちに露呈されることを見てきた。イメージの露呈のうちに、人々は露呈され、共同性は露呈される。表象されることのないものが、露呈されている。これまで特に「顔」の作品について述べてきたが、イメージにおける共同性の露呈とは「顔」の作品に限られるものではない。イメージを扱う芸術作品はつねにそうした露呈を行ってきたと言えることができるのではないか。

共同性とイメージを扱う芸術作品とが交錯し合う地点がある。ここでは、そうした交わりの地点を、死、まなざし、エキスポジションとして考えてみたい。

1. 死

(1)現代アートにおける死者のイメージ

ビル・ヴィオラの《Ocean without a shore 岸なき大洋》（2007年）というビデオ・インスタレーションがある。2007年にヴェネチアのサン・ガッロ教会という小さな教会で展示された。15世紀に建てられたこの教会には三つの祭壇があり、それらの祭壇それぞれにスクリーンが設置されていて、映像が映し出されている。画面の奥に一人の人が小さく現れ、ゆっくりとこちらへ向かって来る。モノクロームの映像がそのスローモーションの動きをとらえている。あるところまで来ると、向こう側とこちら側を隔てる水の壁があることが分かる。彼／彼女は水の壁をくぐり抜ける。その瞬間、水しぶきの音が聞こえる。そして、彼／彼女がその水をくぐり抜けた途端、映像はカラーになる。そして彼／彼女は全身から水を滴らせたまま、こちらをじっと見ている。しばらくすると、彼／彼女は、再び流れ落ちる水の方へと戻っていく。水をくぐると、映像は再びモノクロームになる。彼／彼女は最初に現れた方へと歩いていき、小さくなり、消えていく。そして今度は別の人が現れ、同じように水の中をくぐってくる。それが繰り返される。彼らは一人一人ゆっくりと現れ、水をくぐり、再び戻り、消えていく。その繰り返しが三つのスクリーンでそれぞれに延々と続いている。

老若男女がゆっくりと現れては消えていく様子は、人の誕生と生と死の往還を表しているのだろうか。水をくぐってきた瞬間が誕生であり、画面の手前でこちらを見て佇んでいるのが生きている時間であるとすれば、水をくぐって戻っていく瞬間が死であるように見える。そうであるとする、生はカラーの映像、死はモノクロームの映像で表されている。もしそれが人の一生のメタファーであるとする、水は生と死の境目を表現する。彼らは水から出て

きたとき、すなわち生まれたとき、それぞれ人間としてある形を取る。彼らは常に一人だ。しかし、三つのスクリーンそれぞれに映し出される彼らは、かすかに「生きている」時間を共有しているようでもある。そしてまた、彼らが水をくぐってこちらに出てくる「生きている」時間と、彼らがスクリーンにカラーで映し出されて観客に見られている時間とは一致する。そうすると、彼らは私たちの目に触れるあいだだけ「生きている」ということになる。それは、生きているあいだ人はたえず他者のまなざしに晒されているということを表しているかのようである。この映像がフィクションの空間に置かれているとは言え、ただ私たちのまなざしのもとに晒された人々のように見えるし、さらにこの露呈は、すぐに消えていくものとしての露呈である。また、一人の人間がひとつのスクリーンの登場してくる様子は、「顔」の集合的展示とも重なり合う表現方法であり、《Ocean without a shore》は現代アートにおける「顔」の集合的展示の映像バージョンだということもできる。

ビル・ヴィオラ自身は、これを死者が一時的にこちらの世界に戻ってくる様子を表していると言っている⁷⁹。この作品を作るときに、まず展示空間としてサン・ガッロ教会を与えられ、そこから作品を構想していったという。この小さな教会の内部には三つの祭壇が備え付けられていた。そこで、ヴィオラは祭壇にスクリーンを設置することにした。祭壇とは、ヴィオラいわく、「死者が、この世界で生きている私たちにコンタクトする場所」である。そこで、祭壇に設置したスクリーンには、死者がこちらの世界に一時的に戻ってきて、生きている人々に触れる様子を映し出すことにしたという。「死者が、この世界で生きている私たちにコンタクトする場所」というのは、まさに私たちに対して「晒される場所」だ。

そうすると、スクリーンに映し出される映像は、死者のイメージ、死者の肖像にほかならない。それを教会の墓に彫られた死者の肖像の映像バージョンと考えることもできるし、何よりも「イメージ」の語源となった「イマーゴ」を思い起こさせる。すでに述べたように、「イマーゴ」とは、古代ローマにおける死者の肖像であり、死者を代理するものとして死の儀式で使われるものだった。イメージを作成すること、イメージとして表象することは、死との関わりの中かで生じてきたものだったのである。イメージにはもともと死が関わっている。ヴィオラの《Ocean without a shore》は「イマーゴ」と同じように死者の肖像である。そこで死者はイメージの上で生きている者たちにコンタクトする。つまり、見えるものとなって現れる場がイメージなのだ。イメージとして現れる死者とそれを見る私たちにとって、イメージはそのふたつを結びつける媒介の場であり、そして同時にそのふたつを隔てるものでもある。

(2) 絵画に含まれる死

死者のイメージとは、芸術作品のイメージにとって何か本質的なものなのではないか。というのは、絵画は死に結びつけられて考えられてきたものだからだ。例えば、初期ルネサンスの人文主義者レオン・バッティスタ・アルベルティは、絵画によって死んだ人を永続化させることができると考えていた。アルベルティは『絵画論』の中で以下のように述べている。

⁷⁹ ビル・ヴィオラのインタビューからの引用。Bill Viola - Ocean Without a Shore - Venice Biennale 2007, 2008/04/01, <http://www.youtube.com/watch?v=6-V7in9LObI>, (参照2013/08/23)

絵画は、友情がそうであると同様、不在の人を出現させるばかりでなく、死んだ人を、ほとんど生きているかのようにする神のような力を持っている。それ故、芸術家に対する絶大な賞賛と憧れとを以て、その人々は幾世紀後の時代においてでも認められるのである。（中略）このように、すでに死んでしまった人々の顔が、絵画によって長い生命を保つのである。⁸⁰

さらにアルベルティは「絵画は死すべきものである人間にとっては、最も大きな賜物」⁸¹であると述べる。死すべき人を永続化させることが絵画の持つ力だと考えられていたのである。また、その絵画は、人に見られることに意味を持っていたという点も重要である。絵画は描かれ、かつ、後の人々に見られ、共有されることによって、死すべき人間の永続化を成し遂げる。

このことを表すひとつの例として、ボッティチェリの《マギの礼拝》（1475年頃）を挙げることができる。マギの礼拝の場面のなかに、当時存命中だったロレンツォ・デ・メディチと弟ジュリアーノと一緒に、すでに故人となっていたコジモ・イル・ヴェッキオとピエーロ・デ・メディチが描かれている。ひとつの場面の中に、生者と死者が混在している。「こうした表現がとられた理由は、ルネサンス肖像画の役割が最初から記念的だったことにある。つまり肖像は、生者がもはや生きていない将来へ意識的に向けられたものだったのである。」⁸²

絵画と死の結びつきは、絵画の起源のエピソードにまで遡ることができる。第一章で述べた、古代ローマ時代に書かれたプリニウスの『博物誌』の中に出てくるエピソードだ。ある少女が遠くへ行ってしまう青年の姿をとどめておくために、ランプに照らされて壁に映し出された青年の顔の影をなぞった。壁にはそのなぞられた跡が残った。そして、少女の父親は、そこから浮彫りを作り出した。こうして最初の絵画、最初の肖像が生まれたとされている。このエピソードが物語るのは、人は影に誘われてイメージを得たということであり、そして、イメージの作成には不在が関わっていたということだ。絵画の起源には、影と不在とが横たわっている。

そして、古代ローマで作られていた肖像イマーゴもまた、死者の肖像だった。絵画の始まりのエピソード、イマーゴ、そして現代アートの映像インスタレーションに至るまで、イメージには死が関わっている。表象すなわち「再一現前」が不在を前提としているため、絶対的不在である死と表象は多かれ少なかれ関わってくるものであるということは考えられる。表象されたイメージが「失われた人物を複製」したり、アルベルティの言ったように「死んでしまった人々の顔が、絵画によって長い生命を保つ」。しかし、そのような死者の面影の保存というのはいったい何を意味しているのだろうか。絵画が死者のイメージを描き出し保存するとは言っても、それは単に保存するということだけで終わるのではなく、やはり絵画は

⁸⁰ L.B.アルベルティ『絵画論』三輪福松訳、中央公論美術出版、1988年、31頁 [Leon Battista Alberti, *De la peinture = De pictura* (1435), Macula Dédale, 1992, pp.130-131]

⁸¹ 同書、31-32頁 [ibid., pp.132-133]

⁸² ジョン・ポープ＝ヘネシー『ルネサンスの肖像画』中江彬・兼重護・山田義顕訳、中央公論美術出版、2002年、8頁 [John Pope-Hennessy, *The portrait in the Renaissance*, Princeton University Press, 1979, p.8]

それが他の誰かによって見られることによって意味を持つてくる。つまり、描くということだけではなく、死者や死を誰かに対して呈示することによって絵画は意味を持つのである。それは、表象されたイメージがそれを見る私たちに他者の死を受け渡す場所となっているということだ。ここにおいて、イメージは表象というよりも呈示であり、露呈である。

表象されたイメージが死を潜在させ、そのイメージを介して私たちは死を感じるということ、これが表象されたイメージと共同性との接点である。すでに述べたように、ジャン＝リュック・ナンシーは、死という場面で共同性が露わになることを示した。したがって、死者のイメージの呈示とは、それが露わにする共同性の呈示でもある。そして、そのイメージを見るということは、共同性に向き合うということである。絵画がその起源からして誰かの不在をテーマとしていたとすれば死者の肖像を描いた作品がたまたま共同性を想起させるのではなく、絵画はつねに共同性へと私たちを差し向けているとすることができる。イメージはイメージそのものと死を私たちに晒し、それを受け止める私たちはその共同性に晒される。芸術作品の「エクスポジション」の場で、イメージが呈示され、死が露呈され、共同性が露呈されるのである。

2. まなざし

(1) 不在の現前

次に、表象されたイメージと共同性が重なり合う場所として、まなざしについて考えてみたい。ジャン＝リュック・ナンシーは「肖像のまなざし」について論じている。肖像は当然古代ローマのイマーゴにまで遡ることができるが、イマーゴとは、死者のイメージであり、死に向けて作成されたイメージであった。しかし肖像は単に死者の追憶のためや栄誉を刻印するためだけに作られるのではない。肖像はそれとは別の作用をももたらすのではないだろうか。肖像の「まなざし」という点において、何かが生じるのではないか。ナンシーの肖像論はそのことを解き明かしている。

肖像論について検討する前に、まずはナンシーが表象や絵画をどのようなものとして考えているのかを確認しておきたい。表象について、ナンシーは次のように定義する。

表象はその正確な意味、その第一の意味（哲学的にも芸術的にも）を見出だすことができる。それは、ひとつの「観点」という限界の枠に従った再生産のことではなく、存在へと出来させるひとつの行為であり、この場への呈示なのである。⁸³

ナンシーにとって、表象とは何かの再現ではなく現前そのものなのである。ハイデガーの「世界像」論において論じられていたのは、事物をイメージ化すること、すなわち表象することによって人が主体となるということだった。それに対して、ナンシーのイメージ論では、イメージは私たちの表象の意志やその能力とは関係なしに「現前するもの」として考えられている。それは私たちによって対象化されたり再現されたりするものではなく、自ら現前してくるものなのだ。このことは、神を想定することのできなくなった時代に対応してい

⁸³ Jean-Luc Nancy, *L'art et la memoire des camps Représenter, Exterminer, Rencontre à la maison d'Izieu*, Le Genre humain No.36, Paris : Seuil, 2001, p11

る。造物主という超越的なものを背後に想定することができなくなったとき、イメージは「現前」してくるのだ。

しかし、そこで現前するものとは何なのか。ナンシーは表象が「単なる現前ではない」と言い、次のように説明する。

表象とは、現前化され、露呈され、あるいは誇示された現前化であり、したがってただ単なる現前ではない。現前になにがしかの現前としての価値を持たせる以上、表象はまさしく、そこに置かれた存在の無媒介性ではなく、現前をその無媒介性から引き出す。別の言い方をすれば、表象は、ある主体の前に現に存在している、という最小限の価値あるいは意味を露呈させるのである。

つまり、表象は権利上もしくは事実上不在である何かを現前化するのみではない、ということになる。それはじつのところ、ただ単なる現前にとっては不在である何かを、**そのものとしてのその存在を、あるいはさらにその意味を、あるいは真理を、現前化する**のである。（中略）表象された現前の根本的な特徴線を与えるこの不在においてこそ、（オリジナルとして、現実的で唯一実効的な現前だと考えられる）事物の不在と、みずからの無媒介性のうちに囲われた事物における不在が、つまり私が**意味不在**と名指した何かであり、まさにあるひとつの事物ではないかぎりにおける意味とが交差しているのである。⁸⁴

表象における「現前」とは、不在である対象が現前するというのではなく、むしろ、不在そのものが現前するのである。

ルネサンス以来、次第に、そしてルネサンスにおいてすべてを紛糾のうちに巻き込みながら、「芸術」と呼ばれることになるものにおいては、（視覚的、聴覚的）イメージを制作しながらも、偶像の製造とはまったく逆のもの、また感覚的なものへの貧弱化とはまったく逆のものが、つねに賭けられていたのだということに変わりはない。そこで問われているのは、濃密で同語反復的な、拝跪の対象となる現前ではなく、「芸術」作品なるものの与件自体—それは感性的なものだが—において開かれた不在の現前化である。そしてその現前化がフランス語では表象と呼ばれるのである。⁸⁵

現前するものは、不在そのものである。このようにしてナンシーは表象に「不在の現前」という考えを導入する。このような「不在の現前」はいったい何を切り開くのだろうか。ナンシーは、「不在の現前」が私たちに何をもたらすかについて、肖像論として展開していく。

(2) 肖像のまなざし

肖像とは何かについてナンシーがどのように言っているかを見てみよう。

⁸⁴ ジャン＝リュック・ナンシー『イメージの奥底で』西山達也・大道寺玲央訳、以文社、2006年、86-87頁 [Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Paris : Galilée, 2003, pp.74-75]

⁸⁵ 同書、80頁 [ibid., p.68]

肖像は、別離や死といった不在に際して、その人の面影をとどめるためにつくられる。肖像は、不在者の現前であり、不在における現前（イン・アブセンティア）である。それゆえこの現前は、顔立ちを再生しようとするだけではなく、不在者としての現前を現前化させること—すなわち、想起させる（さらには祈念する）こと—や、また、この現前がとどまっている退隱を露呈させ、顕わにすることをも担っている。⁸⁶

そうして肖像は、不在の人を帰還させたり、あるいは不在のなかで追懷させたりする。ナンシーによって強調されているのは、単に肖像が不在となるであろう人を永続化させておくための手段だということではなく、むしろそこに不在を現前させる、不在を明らかにするという点である。このような考えにもとづいて、ナンシーは絵画の始まりのエピソードを次のように読み取っている。

絵画が自らの起源に関して作り上げた伝説—少女が戦争に赴く婚約者の影を壁になぞったというギリシアの物語—は、表象＝再現前の譬え話として理解されてはならない。この少女は、もはやそこにいない人物の像を思い出す[remémorer]ために、それを複製しようとしたのではない。そうではなく、彼女は影を、光がそこにあったときからすでにそこにある冥暗なる現前を、すなわち物の—あらゆる事物の—分身とその不可視の根底を、固定しているのである。この根底を、絵画は可視化するのではなく、不可視のまま明るみに出し、不可視なまま色素とその輝かしい装飾の折り合わせのうちへともたらし、そして運び去る。しかし、このようにして、絵画は表象＝再現前の真理をもたらし。というのも、表象＝再現前が「複製」であるのは、それがまずもって、その本質的動向において、また「表象＝再現前」という語の第一義において、現前性のうちに置くこと、すなわち、白日にさらされる以前の現前性を白日のもとへともたらそうとする欲望における、現前化の強度にほかならないからである。⁸⁷

ナンシーによると、絵画の始まりの段階から、不在はそこに切り離せないものとして含み込まれていたのだ。

また、肖像における不在の現出について、ナンシーはブランショを参照しているが、ブランショは次のように言っている。

肖像は、このことが少しずつ分かってきたが、それが顔に似せられているから類似しているのではない。そうではなく、類似は肖像とともに始まるのであり、肖像においてこそ存在する。そこにおいてのみ、類似は肖像の作品となり、肖像の栄光あるいはその不名誉となるのである。類似は作品の成り立つ条件に結びついていて、そこには顔が存在

⁸⁶ ジャン＝リュック・ナンシー『肖像の眼差し』岡田温司・長友文史訳、人文書院、2004年 43頁 [Jean-Luc Nancy, *Le regard du portrait : frontispice de François Martin*, Paris : Galilée, 2000, pp.53-54]

⁸⁷ ジャン＝リュック・ナンシー『訪問：イメージと記憶をめぐる』西山達也訳、松籟社、2003年、48頁 [Jean-Luc Nancy, *Visitation : de la peinture chrétienne*, Paris : Galilée, 2001, pp.42-43]

しないということ、顔は不在であるということ、顔はまさに類似という不在から出現するということを示している。そして、この不在とは、世界が遠ざかりこの隔たりとこの遠ざかりしか残っていないときに時間が自らをとらえる形でもある。⁸⁸

肖像における類似というものがまさに不在のことなのだ。このことを、すでにブランショは別のところで「遺骸的類似」と表現していた⁸⁹。ブランショは、「生者それ自身でもなければ、何等かの実在性でもなく、かつて生きてあった者と同一のものでもなく、ひとりの他者でもなく、別のものでもない」⁹⁰遺骸は、死者自身に似始めると言い、不在と類似とが同じものであると言うのだ。だから、肖像が明らかにするのは、描かれた人との類似性なのではなく、その人の不在なのである。

さらに肖像は、主体についての問いを引き起こすことになる。それは、ナンシーによると、かつては肖像は不在の人を引き止めておくために描かれていたが、後に「剥きだしの主体そのものの肖像となり、画家自身と描くこと自体の肖像となる」⁹¹からであり、そのようにして「肖像は、主体を主体自身へと召還するため、際限なき自己への回帰を実現するために、出来」⁹²することになる。

肖像には誰かの不在が露呈されている。しかし、その誰かは不在である以上、その不在とは彼自身のものではない。むしろ、不在はその不在を受けとる私のものである。だから、不在は必然的に私の方へと降り掛かる。そのために、私たちが肖像を見つめるとき、そこでは、誰かの不在を受けとっている私たち自身が露呈されるということが起きる。

肖像の眼差しは何ものもまなざさず、無をまなざしている。肖像の眼差しはいかなる対象をもめざさず、主体の不在に潜りこむ（私のものである不在、彼のものである不在、つまり、定義からいって、共同のものでもあるが分割されてもいる、われわれの不在）。⁹³

肖像は私をまなざし、私は肖像をまなざす。そしてそこには不在がある。肖像によって示される不在とは、その不在の人と「私」とを結びつける唯一のものであることができる。そのために、それは「彼」と「私」を分割するものであると同時に、「彼」と「私」に共同のものなのだ。そして、その不在は「私」を主体として呼び出す。「私」は肖像を見つめることによって、つまり不在を見つめることによって、主体として召喚される。

⁸⁸ Maurice Blanchot, *Le musée, l'art et le temps, L'amitié*, Paris : Gallimard, 1971, p43

⁸⁹ モーリス・ブランショ『文学空間』栗津則雄／出口裕弘訳、現代思潮新社、1962年、364頁 [Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris : Gallimard, 1988, p.344]

⁹⁰ 同書、364頁 [ibid., p344]

⁹¹ ナンシー『肖像の眼差し』、前掲書、45頁 [Nancy, *Le regard du portrait : frontispice de François Martin*, op.cit., p. 56]

⁹² 同書、53頁 [ibid., p.64]

⁹³ 同書、61頁 [ibid., p.74]

再度ハイデガーの表象論との比較を試みるならば、ハイデガーにおいては表象するという行為によって人は主体になるのだった。人は表象する能力のうちに、主体として成立する。それに対して、ナンシーにとっては、表象のうちにある不在が人を主体として呼び起こすものである。主体は不在という空洞から受動的に呼び起こされるのだ。

肖像が主体の構造を明らかにするとナンシーは言う。

主体が下に-投げ出されてあること〔sub-jectité〕、自己の-下に-あること〔être-sous-soi〕、自己の内-に-あること〔être-au-dedans〕、したがって主体が自己の外に、背後に、前方にあること—これが主体の構造であり、主体の外-措定〔ex-position〕である。「自我」の「除幕」は、この露呈を作品化し現実化することでしか生じない。かくして、描くこと、形象化することは、複写することでもなければ、開示することですらなく、主体としての露呈〔ex-posé-sujet〕を生-産〔pro-duire〕することである。ここでいう生-産とは、前方へ導くこと、外へ引き出すことにほかならない。⁹⁴

肖像によって主体としての露呈が引き出される。しかし、主体とは「自己の外」にあるのだ。「自己の外」、「主体の外-措定〔ex-position〕」とは「脱自」の状態のことである。したがって、主体が呼び起こされるとは言っても、そこで呼び起こされるのは「自ら」を脱した状態としての主体である。それは、ナンシーが「共-存在」という言葉で指し示していた存在の仕方のうちにある自己にほかならない。つまり、分断されて独立して存在する主体ではなく、一人では存在することができないという状態のうちにある特異的存在である。肖像において、「共-存在」として存在している私たちが見いだされることになる。

私たちが肖像を見つめ、肖像が私たちを見つめる。このまなざしの共有が、私たちを共にあらしめている。まなざしのうちに、共にあることが喚起されるのだ。肖像のまなざしは私たちが「主体」の外に露呈させ、まさにそこに、生きられる共同性が生起する。死が共同性を露わにするものであることを確認してきたが、死を含み込むイメージもまた共同性を露呈する。死の場面で私たちが共同性に晒されるのと同じように、イメージの前で私たちは共同性に晒されるのである。

3. エクスポジション

(1) 絵画と生

アルベルティは『絵画論』の中で、絵画とは「開かれた窓」とであると表現している。アルベルティは絵画が「開かれた窓」を通して世界を透明に表象するものである考えたのである⁹⁵。「画家はひたすら見えるものを描くことにたずさわっていればいい」⁹⁶とアルベルティは主張する。そして、彼はひとつの認識のモデル、ひとつの視覚の制度、ひとつの表象の仕組

⁹⁴ 同書、12-13頁 [ibid., p.16]

⁹⁵ 岡田温司 『半透明の美学』岩波書店、2010年、4頁

⁹⁶ レオン・バッティスタ・アルベルティ 『絵画論』三輪福松訳、中央公論美術出版、1988年、10頁 [Leon Battista Alberti, *De la peinture = De pictura* (1435), Macula Dédale, 1992, p.74-75]

みとしての遠近法（透視図法）の理論を確立させた。この仕組みは、それが習慣によって作られた象徴形式にほかならないとパノフスキーに指摘されるまで、長い間当然のものとして受け入れられ続けることになる。こうした遠近法の考えや、「画家はひたすら見えるものを描くことにたずさわっていればいい」とするアルベルティの主張は、死や不在を予期してそれを含み込んだものとしての絵画という考え方とは一見矛盾するように見える。こうした矛盾は、一方では絵画は死や不在と切り離せないものであるが、他方では絵画は目に見えるものでしかないということから生じうる。

そのため、絵画とは、見えるものと見えないものの、表象されるものと表象されないものの、現前と不在とのせめぎ合いの中にあるということができるだろう。不在を見せながら現前するような、現前と不在のあいだにあるもの。描かれた作品という虚構でありながら、私たちの目の前に物質的に現実的に存在するもの。そして、目に見えるものでありながら見えないものを含み込んでいる、見えるものと見えないもののあいだにあるもの。絵画は、私たちの目に見える状態として、何らかの構造としてしか私たちに差し向けられないにもかかわらず、出来事でもある。それは、描くという行為や制作するという行為が必然的に出来事に属し、そしてまた、絵画を見るという行為も経験されるべき出来事だからだ。そうすると、絵画は一方では構造であり、他方では出来事であるということになる。絵画は構造と出来事の狭間にあり、構造と出来事の境界から現れたものであるとすることができるだろう。

したがって、絵画とは、現前と不在、現実と虚構、可視と不可視、出来事と構造とを媒介するものであり、その境界にあるものとして考えられる。例えば、絵画が不可視と可視の媒介であると言っても、不可視のものはどのようにしても目には見えない。見えないものは、見えないものであるということが指し示されるだけである。また、絵画によって描かれる痕跡は、ネガティブな方法で何かの存在を示すものである。直接的に存在を明示するのではなく、「ないこと」「無」によって「かつてあったこと」あるいは「あったかもしれない可能性」を示す。表現しようのないものを表現しようとするとき、輪郭をなぞるようにしか表現できないとき、絵画が表現するのは、その表現が不可能であるということのみになるかもしれない。しかし、表現がそのように「不可能なもの」であったとしても、それは何も表現できないということではない。そこには必ず何らかの痕跡、絵画を描いたという出来事の痕跡が残る。そこには表象の意志と表象の挫折がある。表象の領域に引きずり出された表象不可能性についての表現であったり、可視化を試みられた不可視性に関する表現であったり、そしてその試みそのものであったりする。それこそが、絵画として描き出されたものなのである。ということは、構造の中に出来事が入り込むということ自体が絵画として現れるということになる。

絵画における出来事とは何だろうか。それは、描くという行為から見れば、「存在するもの」として現れ出ること、何らかの形を取った「個」としての出現することである。この現れ出るという出来事は、「個」として「存在するもの」が出現する源である「存在」そのものを喚起させる。現勢化した「個」の出現の源に、潜勢的なものがある。そのように考えると、絵画とは「存在するもの」と「存在」の間にあるものであるとすることができるのではないか。絵画がそのようなものであるとすれば、そのあり方を別様に照らし出すのがゾーエーとビオスの関係である。

先にも述べたように、ギリシア語のゾーエーとビオスはどちらも「生」を表す言葉であるが、その意味合いは区別される。ゾーエーとビオスは「生」をそれぞれ別の側面から捉えた表現である。ゾーエーは人が生きて経験する生や「生の原理」のことであり、ビオスは、個として形作られた、生の対他的・外的な「現れ」としての生である。私たちの目に見える生は必ず個、つまりビオスとして現れる。ゾーエーは原理なので不可視の生であり、ビオスは生の現れなので個体化され可視化された生である。したがって、ゾーエーは個別のものではなく連続した生（生命）を指しているのに対して、限定的に個別性が現れてくるのがビオスである。

このようなゾーエーとビオスのあり方を、絵画のあり方に照らし合わせて考えてみよう。絵画が目に見える「存在するもの」の出現を捉える出来事だとしたら、それは、ビオスという個別の生がゾーエーを引きずりつつ現れ出る瞬間に似ていないだろうか。絵画は何らかの形を取ることで、個別性の現れである、しかし、それと同時に個別性が現れる以前の状態をも示唆している。絵画において「見えるもの」と「見えないもの」とのせめぎ合い、構造化や形象化とそれに汲み尽くされないものとのせめぎ合いが、ひとつの絵画として現れてくるのであるとすれば、それはゾーエーでありビオスである私たちの生のフィールドに非常によく似ている。

そしてまた、ゾーエーとビオスをあわせ持つものとして成り立っている人間の生のフィールドとは、それを受けとる人、すなわち他者に向けて開かれた基盤である。人間の生は、ゾーエーとビオス両方を保ち続けながら、他者に向けられている。そのあり方も絵画のあり方と似ていて、絵画もそれと同じように、絵画は常に見えるものと見えないものとを同時に晒しながら、それを見る者に、すなわち他者に向けられている。絵画はつねにそれを見るものに対して向けられている。それと同じように、私たちの生もつねにそれを受けとる人に向けられているのだ。

人間の生が他者へと向けられていて、他者によって受け取られるものであるということ、それが私たちの共同性の契機である。そのことにすでに共同性は示されている。そこには他者が想定されている。他者なしには生が成り立たないということ自体が共同性なのだ。

現代において絵画を「見ること」は、もはや権力の問題ではなく、共同性の問題である。それは、見ることが共同性を前提としているからである。絵画は見られることを前提としており、受け止められることによって初めて成り立つ。絵画は「見られるもの」であり、それを見る人に「見る」ことを要求する。絵画を見る人にとって、それを「見る」ことには絶対的な受動性がある。そして、そのようにして絵画を見ることは、私たちが何ものかとして呼び出されるきっかけとなる。このことは「私」と「他者」との関係と同じである。「私」は常に「他者」に向けられていて、「他者」によって受け止められることによって成り立つ。この関係性と同じことが、「私」と絵画との間には存在している。絵画は、この関係性、すなわち共同性について提示をしているようにも見える。構造と出来事との間にある絵画と、ゾーエー／ビオスからなる人間の生のあり方が類似しているものだと考えるとすれば、絵画とは実は、新しい来るべき共同体を模索する作業であるということが出来るのかもしれない。

(2)晒される作品

私たちに「見る」ことを明らかに要求している作品の例を見てみたい。イメージが露呈されることは、特にイメージの露呈以外の何ものでもない写真において明らかであるが、現代アートの作品のなかにも露呈されることそのものを見せていると思われる作品がいくつかある。そういった作品はそのエクスポジションのうちに、私たちに向けて開かれている。

序章で述べたアンゼラム・キーファーの《Salt of the Earth》という作品が、まさにそれである。これは、化学変化によって鉛の板が不可逆的に変化していく作品だ。刻一刻と変化していく板は、単に「今」を留めないということを表しているだけではない。そこには変化が堆積し、一瞬一瞬の時間が刻印されているのである。いわば、時間が作り出す彫刻である。《Salt of the Earth》では、そのような変化の堆積と時間の刻印が「作品」として呈示されている。だから、この作品には完成がない。キーファーは、自分自身を錬金術師に見立てて、「私はただ事物にすでに存在する変化を加速させているだけだ」と言っている⁹⁷。物質の変化を含み込んでいる《Salt of the Earth》には完成がなく、そこでは、キーファー自身の手を離れた、すなわち人間の手を離れた生成が起こっている。こうした作品は、一人の芸術家による創作行為と呼ぶことはできないものである。

《Salt of the Earth》では観客はその作品が作られていく過程に立ち会う。あらゆる作品は見ることによって意味が生み出されるのため、見る人がいなければ作品は作品として成り立たない。《Salt of the Earth》はそのことを強調しているように見える。それは芸術家が作ったものを展示しているのではなく、作品が見られることそのものを展示していると考えられることでもあるからだ。この作品は何かの表象なのではなく、エクスポジションそのものであると言うこともできるだろう。

また、別の角度から変化を作品に含み込ませているものがある。キーファーの《Salt of the Earth》が不可逆的な変形と堆積であるのに対して、杉本博司の《タイム・エクスポーズド》（1990年）は、晒されることによって色褪せていき、ついには消えてしまうであろうイメージを私たちに見せている。水平線を映し出した写真が、直島の海岸の岩に掛けられている。それはプラスチックのカバーが掛けられているものの、日の光を浴びて、雨と風に晒されている。「太陽光や風雨にさらされて写真がどのように色褪せていくか、時間の経過が写真にどのように取り込まれるか」⁹⁸を見るという意図で野外に作品を展示しているという。この作品では、写真に写されたイメージが自然と薄れていくに任されている。

外光に何年もあたっているうちに写真も少しずつ漂白されていく。人がかたちを与えたものが自然の力によってまたかたちを変えていく。杉本はあえて作品を野外にさらすことで、作品に新しい時を刻ませている。⁹⁹

⁹⁷ *Anselm Kiefer : salt of the Earth*, ed. by Germano Celant, Milan : Skira ; Venice : Fondazione Emilio e Annabianca Vedova, 2011.

⁹⁸ 直島コンテンポラリーアートミュージアム編『直島コンテンポラリーアートミュージアムコレクションカタログ』ベネッセコーポレーション コーポレートコミュニケーション室、2003年、168頁

⁹⁹ 同書、162頁

作品は晒されることによって次第にイメージを失っていく。それは時間のエクスポジションとも言えるだろう。杉本によると、それは「作品そのものが消え去っていく過程の作品化」¹⁰⁰である。この作品は自然のなかに写真を晒しているので人の目に晒すということとは違うように見えるかもしれないが、それでもやはりそれは私たちが見るということに関わってくる。イメージが消えていくのを見てそれを受け止めるのは私たちであり、それは自然に晒されると同時に私たちの視線にも晒されているのだ。

杉本の《タイム・エクスポーズド》とキーファーの《Salt of the Earth》は、どちらも写真のイメージが消え去っていくことを扱っている。前者はひたすらにイメージを消去することを目指しているのに対して、後者は錆などの堆積による写真のイメージの消去であり、イメージを消去しながらも新たなものが生み出されていく。つまり、前者が作品が消え去っていく過程の作品化であり、後者は作品が作られていく過程の作品化である。しかし、そのように逆の方向に進んでいくものではあるが、どちらにしてもまさに晒されることそのものを作品化していると言えることができる。そこでは晒されることが作品として成立しているのだ。

(3)晒される鑑賞者

さて、もうひとつ別の種類のエクスポジションの例を見てみよう。ジェームス・タレルは光を芸術作品にする。大きい四角い箱が色の光を発している作品、天井を四角く切り取って空を見せた作品、プロジェクターから光線を映し出している作品などがある。これらの光のインスタレーションは、展示の空間そのものを変化させ、鑑賞者を光のなかに置く。それは何を表しているだろうか。

例えばヴェネチアのパラッツォ・フォルチュニーの一室に二年に一度展示される作品がある。《レッド・シフト》(1995)と題されたこの作品は、大きな長方形の窪みが壁に設置されていて、そこには色合いが刻々と赤から青へと変わっていく光が映し出されている。それは単に白いスクリーンに光を映し出したものではない。鑑賞者は光を発する窪みの中に手を入れることができる。しかし、奥行きがないように見えるにもかかわらず、手が壁に触れることはない。さらに、光源が見えないので、どこから光が発せられているかが分からない。特に種明かしもない不思議な作品である。その作品では、私たちの手や顔が光に触れる。

タレルの色のついた光の部屋《レッド・シフト》は、鑑賞者を瞑想的状態に引き込もうとする試み、また、赤から青へに変わりそしてまた赤に戻るといった知覚できない変化によって光を実体のあるものとしようとする試みを表現している。(中略)「適切な感覚が働き、触りたいという欲望が出てくるが、しかしそこに対象はない。絵画もないし、目指されるべきところもない。ただ知覚そのものしかない。触ることが目によって生じるのである。」¹⁰¹

¹⁰⁰ 杉本博司 『苔のむすまで : Time exposed』新潮社、2005年、192頁

¹⁰¹ Axel Vervoordt, *Artempo--Where Time Becomes Art*, Mer Paper Kunsthalle, 2008, p82

彼「タレル」の作品は、私たちに私たち自身を「見ること」を可能にし、その結果、私
たちを純粹で、空間の歪んだ、時間を超越した経験の領域に置くことになる。¹⁰²

タレルの作品において、その光の中に現れるのは私たち自身なのである。私たちは光に触
れられる。それはその作品を見る人を晒しているということである。ここでは作品が「見ら
れるもの」なのではなく、そこでは見る人が光に触れられ、そして光があることによって自
分自身によって「見られるもの」になっている。

また、直島の地中美術館にあるインスタレーション《オープン・フィールド》（2000年）
や同じく直島の「南寺」のインスタレーション《バックサイド・オブ・ザ・ムーン》（1999
年）は、人々に一緒に光を感覚させる作品である。《オープン・フィールド》は薄いブルーの
光に向かって鑑賞者たちが一緒に進んでいく。ブルーの光は一見壁に映し出されたものであ
るように見えるが、進んでいくとそれは壁ではなく部屋であることが分かる。壁が開口部
になっていて、その奥に光の空間があり、鑑賞者はその中に入っていくことができる。だが、
その空間には何かがあるわけではない。「作品」として見るべき対象はなく、鑑賞者がただ
ブルーの光に包まれるだけである。《バックサイド・オブ・ザ・ムーン》では、鑑賞者は
「南寺」の中に入り、壁に沿って手探りで進まなければならないほど真っ暗な空間を進んで
いき、そして真っ暗な空間に座り、十分程度じっと待つ。そして、暗闇に目が慣れてきたとき
に、前方にぼんやりとした光があるのが見えてくるという仕掛けがなされている。初めは光
がそこにあることにさえ気がつかず、真っ暗闇だと信じ込んでいる。しかし時間が経つにつ
れて目が暗闇に慣れてくると、次第に正面の壁からわずかな光が発せられているということが
分かるのである。しかも、そこにいる全員がほぼ同じタイミングで光を認識することにな
る。そして光が見えてきたときに、それまでは見えなかった建物内部の様子、あるいは、そ
こに一緒にいる人々の姿も、ぼんやりとはあるが、見えるようになる。これは私たちが一
緒に光を見るという経験をさせる作品であるが、しかし同時に、私たちと一緒に光に晒す作
品でもある。あるいは、その光は私たちの目に見えないときにも存在しているので、私たち
が認識しないままに光に晒されていたということを知るプロセスの作品化と言えるだろう
か。タイトルの「バックサイド・オブ・ザ・ムーン」とは、私たちが普段見るもののないも
のを指しているのかもしれない。この作品では、私たちは光に晒されて、ともにそこで同じ
光に晒されている人々と一緒にいるということを知ることになる。この作品は写真や映像に
することができない性質のものであるため、自分自身がそこにいるということが問題となっ
てくる。まさに「いま、ここ」にあるという特性を持つ作品である。

タレルの光のインスタレーションは、ある意味では「作品」そのものの欠如であると言え
るだろう。そこに見るべきものはないからだ。むしろ鑑賞者は自分自身が光に晒されている
ということに気づく。そこで見るのは何らかの対象ではなく、強いて言えば実体のない光で
あり、そして私たち自身である。

タレルの作品において、私たちは誰かとともに光に晒される経験をする。このことは、
ジャン＝リュック・ナンシーの言う「共出現」を思い起こさせる。ナンシーは、「私たちは
共に出現＝出頭する [comparaissons] 」と言う。

¹⁰² Ibid., p104

私たちは共に出現＝出頭する [comparaissons]。私たちは共に生まれてくる。いくつかのはっきりした実体の同時的な生産があったのではない（映画に「一緒に」行くというように）。そうではなく、根本的に共同ではない誕生はないのだ。「共同」そのもの。生まれること、それは共同であるということだ。¹⁰³

私たちは私たちの歴史を、共同性の剥き出しの歴史にした。その本質を明らかにするのではなく、「共同の」をあらゆるかたち（「共に」と「平凡さ」）のもとで剥き出しにし、超越も受任も、そしてまた内在性もなくそれ自身へと切り詰めるということだ。要するに、私たちは、ある純粋な空間、外在性と外在性の共通の分有が同時に定義する地点、あるいはその瞬間の「開かれた現実」（領域、面）を剥き出しにした。そのようにして、とりわけ、「大勢」が、さまざまなかたちで（群衆、多くの人々、人口、世代、隔たり、速度、統計、数えられるものを超えて数えること・・・）、「共同の」のあらゆる思考のなかで不可欠なものとなった。この空間の空白や開かれ、その間隔そのもの、その数々の間隔は、私たちの共出現の場をつくっている。¹⁰⁴

タレルの作品の光はこの「共出現の場」のように見える。私たち自身が露呈される「共出現の場」がタレルの作品の中で作り出されている。そして、光への露呈は、共同性への露呈を思い起こさせる。共同性とは私たちが否が応でも晒されているものであるからだ。また、タレルの作品が作品自体の欠如であるように、共同性もまたそれ自体の欠如として、つまり無限に成り立たないものとして示されていた。

生まれるのが共通（共同）のものだというのは、平凡で、ありきたりだということだ。だからこの場合、私たちが出頭するのは、私たちの平凡さの前にであり、つまりは例外がないという事態の前にである。その例外がないということが、おそらくは、いつもきわめて拙速に「人間の」と呼ばれてきた「条件」なのである。そして、「共通の」というのがありふれていることだとするなら、それは、その条件は、他にないただひとつの実体から成り立っているのではなく、反対に、本質がないことを本質的に共有する実体のなさからなっているということである。¹⁰⁵

タレルの作品における作品自体の欠如は、実体としての共同体の欠如を思い起こさせ、タレルの光のインスタレーションは私たちの「共出現」の場所を想起させる。その光の中に作品ではなく私たちが露呈されているとき、そこには共同性の露呈があるのではないか。

そして、タレルの作品に「見るべき対象」がないということ、それはこの作品の送り手と受け手の間に「共有されるべきもの」が不在であるということも意味する。そこに共有すべき物語やメッセージがあるのではない。タレルの光のインスタレーションにおいては、単に、その中に存在するということのみが共有される。共有されるべき前提もなければ共有さ

¹⁰³ Nancy, Bailly, *La comparution (politique a venir)*, op.cit., p.53

¹⁰⁴ Ibid., p.54

¹⁰⁵ Ibid., p.54

れるべき結果もない。それらがなくことによって、鑑賞者の「エクスポジション」は強調されたかたちで現れることになる。そして、その「エクスポジション」のうちに関係性が作り出される。

タレルの作品には「見るべき対象」がない。ただ光があるだけだ。この何も展示することのないインスタレーションは、それを作品として体験させる「エクスポジション」の試みがある。このために、その作品を見る私たちの露呈や共同性の露呈がもっとも分かりやすいかたちで現れるのだが、しかし、他の作品においても同じように鑑賞者の露呈という現象が見られるのではないだろうか。それは現代アートにおいては、人々が共有すべきものが何もないからである。作品が何らかの共通の支えを通して受け手に受容されるのではない。現代アートの作品を見るとき受け手はその前で晒される。その露呈は「私」と他者との関係性に類似している。そうした「エクスポジション」のうちに共同性の生起がある。

第3章 現代アートと共同性

この章では、現代の三人のアーティストを取り上げ、彼らの作品を分析し、そのなかに見られる現代の共同性の表出を掘り起こしていきたい。

第一章で、強制収容所の出現を表象の変容の分水嶺となった出来事としてとらえた。本章で取り上げる三人のアーティストは全員、その表象の分水嶺以降に作品を制作するようになった世代であり、かつ、かれらは表象の限界を意識的に作品のなかに取り込んでいると思われる。表象の限界や表象の不可能性を通して前面にあらわれ出てきたのが、「エクスポジション」であった。なにかを表象するというよりは、なにかを露呈させることを作品の制作の軸として打ち出しているのが、ここで取り上げる3人のアーティストである。

かれらは「後から生まれた世代（Nachgeborenen）」と呼ばれる世代に属している。「後から生まれた世代」とは、「戦争を直接知っている世代というよりは、幼少時の原体験として記憶しているか、もしくは親世代の戦争体験を後から聞かされて育った者たち」¹である。そして、そのことが、意識的にせよ無意識的にせよ、作品を作る上で重要な要素になっている。

特にそれがはっきりと表れているのが、クリスチャン・ボルタンスキーである。ボルタンスキーは、1944年9月、第二次世界大戦のパリ解放直後のパリに生まれた。第二次大戦中、ユダヤ人だったボルタンスキーの父親は、ナチスの迫害を逃れるために家の床下に隠れて暮らしていたという。そして、ボルタンスキーは、父親と同じように隠れて生活してきたユダヤ人たち、そして強制収容所から帰還してきたユダヤ人たちの話を聞いて育った。このような経験が、のちにかれの作品に反映されてくることになるだろう。ボルタンスキーの作品に強制収容所に関する参照が直接的に出てくることはないが、大量の人々の不在を感じさせることによって、それを見る人に否応なしにホロコーストを思い起こさせる。ボルタンスキーは、「いなくなった」人々の写真や古着を使ったインスタレーションによって、人々の「不在」を現前させるのだ。不在の人々あるいは死者は表象されえず、また、死や不在も表象されえない。しかし、形見や衣服や置き忘れられたものなどの「残りもの」によって、不在は喚起され、それらによって不在を呈示することができる。そうした「残りもの」によって作られたボルタンスキーの作品は、不在の人々を表象するというのではなく、人々の不在を露わにするのだ。つまり、それは、「不在」のエクスポジションである。作品は展示されるものとして作られるが、その展示は同時に不在、すなわち表象しえないものの露呈なのである。その意味で、ボルタンスキーの作品は、アートを本源的な「エクスポジション」たらしめている。ボルタンスキーの作品でモチーフとされるのは、そのような表象しえず露呈されるしかないものであり、そこには強制収容所の出現によって生じた表象の不可能性の問題がはっきりと担われている。

アンゼラム・キーファーは、第二次世界大戦終結の数ヶ月前の1945年にドイツのドナウエッシンゲンで生まれた。キーファーは、爆撃によって壊れた建物を遊び場として育ったという。戦争を直接体験しなかったキーファーに戦争を伝えたのは、廃墟や荒地という「痕跡」だった。ボルタンスキーがまわりの人たちが語る話によって戦争を追体験したとすれ

¹ 香川檀『想起のかたち——記憶アートの歴史意識』水声社、2012年、41頁

ば、キーファーは痕跡を視覚的に辿ることによって戦争を知ったのである。その経験が、キーファーの作品には鮮明に現れ出ている。彼は、たびたび、廃墟や荒廃した土地を描いている。それらは、すでに終わった出来事を指し示すための痕跡なのではない。何かの痕跡というよりは、むしろ、今日の前にある何かであり、そこからあらたに何かが立ち上がってくるものだ。そのことを明らかに示しているのが、キーファーが使う素材である。キーファーは画面に土や麦藁を貼付ける。絵具のみではなく、土や麦藁を画面に混入させ、さらには鉛や塩を使うことによって、キーファーの絵画はもろく、時間とともに変化していくものとなる。時間とともに朽ちていくことがあらかじめ予定されているのだ。そして、キーファーの作品のなかにあらわれる生々しい物質は、作品そのものを、ひとつの「物質」あるいは「質料」として展示することになる。物質というと「モノ」を想定するが、ここでは力点は「モノ」というよりは「質」の方にある。それは、形のある「モノ」となるための素材のことだ。キーファーが展示するのは、イメージを構成する表現素材である質料そのもののものだ。質料は、永続するが、場に晒され、時間に晒され、変質していく。キーファーにおいて、イメージのエクスポジションは物質的に現れてくる。

1932年生まれドイツの画家ゲルハルト・リヒターは、ここで取り上げるほかのアーティストよりもひとまわり年上の世代である。旧東ドイツのドレスデンに生まれたりヒターは、現在のチェコ共和国の国境に近いライヒェナウ、ヴォルターズドルフで育った。子どもころに戦争を体験している。作品を制作し始めるのは、第二次世界大戦の終戦以降である。1952年からドレスデン芸術アカデミーで絵画を学び、ベルリンの壁が築かれる直前の1961年に当時の西ドイツのデュッセルドルフへと移住した。リヒターは、戦争を体験した世代でありながら、ボルタンスキーやキーファーのように、直接的には戦争を思い起こさせる作品を描くことはない。かれが描くのは、ナチスの軍服を着た叔父を描いた《ルディ叔父さん》や、《ムスタング戦闘隊》や、ナチスの安楽死政策に関与した医師の逮捕の瞬間を描いた《ハイド氏》など、写真のイメージを反復したものであり、曖昧にナチス・ドイツを示唆するにとどまる。しかし、写真を絵画として描きなおすことによってリヒターが試みているのは、イメージそのものの露呈なのではないだろうか。

リヒターは絵画制作のためにさまざまな写真を集めて独自のアーカイブを作成している。それは、《アトラス》というタイトルで作品となった。そこには、風景や家族写真など日常の光景の写真とともに、新聞の切り抜きも含まれており、さらに唐突に、第二次世界大戦中の強制収容所の囚人の写真も混在させている。それは収容所のやせ細った人間の写真であり、第一章で示したビルケナウの4枚の写真と同じように、人間が剥き出しの状態で晒されることが、イメージとして晒されている。しかし、この写真は《アトラス》のなかで、決して「特別」なものではないのだ。この写真も、風景の写真も、家族の写真も、同じように晒されたものである。このようなイメージのエクスポジション、とりわけ表象の限界において前面に現れ出てきたイメージのエクスポジションがリヒターの絵画制作にとって重要な意味を持つ。リヒターが写真をもとにして描き出すのは、そのイメージのエクスポジションを、より際立たせるためだと考えられる。

ボルタンスキー、リヒター、キーファーは、それぞれの方法で「エクスポジション」を引き受けている。そしてまた、そのような特徴がかれらの作品を現代における「歴史画」たらしめているとも言える。かれらは今私たちに起こっている出来事を描き出し、その作品のな

かで不在や死を、そして共同体の崩壊した後の世界の共同性のありようを露呈させているのだ。

本章のそれぞれの節で彼らの作品を詳細に検討していくことになるが、まず、彼らの作品に共通するものを確認しておきたい。第2章において、現代アートの作品で頻繁に「顔」の並列的展示があると述べた。この三人の作家たちについても、まず彼らの呈示する「顔」の作品から検討してみたい。この三人もそれぞれのやり方で、「顔」の展示を行っている。

特にボルタンスキーは、彼の主要作品とも言える《モニュメント》シリーズにおいて、「顔」を展示している。この作品シリーズでは、複数の子どもたちの白黒の顔写真が使われている。この作品もまた、「顔」のひとつひとつは分断されているが、並べて呈示されている。《モニュメント》のぼやけた「顔」は、名前も明らかではなく、行方も分からなくなってしまった子どもたちのものだ。ボルタンスキーはこのシリーズで作品を作っていくにつれ、次第に第二次大戦中のユダヤ人の子供たちの顔を使うようになる。そのために、その「顔」には圧倒的な不在を感じざるを得ない。おそらくは死んでしまった子どもたちの「顔」、不在の人々の「顔」である。その「顔」は「不在」を際立たせる。その「顔」の展示には、彼らの死が示されている。そして、死が人々を切り離しつつ結びつけるのだとすれば、ばらばらになってしまった子どもたちがボルタンスキーの作品においてふたたび隣り合っているということによって、彼らが死のなかに失ってしまった共同性が喚起される。《モニュメント》では、「顔」と「顔」との隔たりに、そして展示された「顔」とそれを見る私たちとのあいだの隔たりに、有限性を分かち持つということではあり得ない共同性が浮かび上がってくる。それはその「顔」の持ち主同士の潜在的な共同性であるとともに、「顔」とそれを見る私たちとのあいだの共同性でもあるのだ。展示によって不可能な共同性は、その場に到来し、その場で生きられる。

また、リヒターは、例えば《48人の肖像》（1971-72年）で人々の顔を描いている。これもまた、横55センチ縦70センチのそれぞれのキャンバスに描かれた肖像画が、均等に並べられている。一見写真のように見えるが、これはリヒターの特徴的なスタイルであるフォト・ペインティングの手法によって描かれた絵画である。フォト・ペインティングとは、写真をベースにして写真のように描く手法だ。ボルタンスキーの作品とは異なり、この《48人の肖像》は無名の人々の匿名の顔ではない。肖像になっているのは、カフカやアインシュタイン、オスカー・ワイルド、プッチーニといった作家・科学者・作曲家・哲学者などの顔である。この作品で面白いのは、肖像が観客を見つめるように展示されていることだ。それぞれの肖像画が、12列4段で展示されているのだが、すべての肖像の視線が真ん中に投げかけられるように配置されている。つまり、中心に配置された肖像は正面を向いている顔で、左右の肖像は中心を見るような顔の角度になっている。この作品の中央に立つと、48人全員に見つめられる。絵画のまなざしが強調された展示となっている。これは48個の肖像画すべてが特定の方法で並べられることによって成り立つものであるため、個々の肖像画の集合というよりも、ひとつのインスタレーションであるとも言えるかもしれない。絵画はまなざす。そして、その絵画のまなざしと、私たちの絵画に対するまなざしが交差する。そこに、肖像とそれを見る者のあいだの関係性がつくり出される。それは、作品とそれを見つめる者とのあいだに生み出される視線の分有を、つまりはある共同性を示唆している。その共同性はなにかを作り出す

ようなものではなく、私たちがわずかに関わっているというだけ、つまりお互いのまなざしを分かち合うというだけの共同性だ。

次に、キーファーの「顔」の展示の作品を見てみよう。キーファーの作品のなかにも「顔」の並列的展示と言える作品があるのだが、ここではあえて肖像なき肖像画とも言うべき作品を挙げたい。《革命の女たち》というインスタレーションの作品である。同じタイトルを持つ鉛のベッドのインスタレーションについては第三節で詳しく述べるが、ここで取り上げるのはその前段階の作品とも言うべきもので、1986年と1991年に制作された《革命の女たち》だ。大きな鉛の板の上に、鉛でできたいくつかのフレームが並べられている。そして、多少錆びついたフレームのなかには、それぞれ一つの枯れた花が置かれ、それぞれのフレームの下には名前が書かれている。フランス革命にさまざまなかたちで関わっていた女性たちの名前だ。この作品では、このフレームひとつひとつが「革命の女たち」の肖像である。枯れた花が肖像の代理であるとしても、ここで呈示されているのはイメージを持たない肖像なのだ。その「顔」は私たちの頭のなかで想像されるしかない。この作品が表しているのは、イメージを持つことのない者たちであり、そして、表象を持つことのない者たちが隣り合って並べられているということそのものなのだ。フランス革命とは近代国家、つまりは近代における典型的な共同体を創設した出来事であるが、それにもかかわらず、キーファーはあえて、そこで表象を持ちえなかった人々を取り出し、そこに不可能な共同性を描き出す。イメージの不在は、彼女たちの決定的な不在を表しているし、また、共同性の不可能性を暗示している。彼女たちは何かによって結びつけられることはないのだ。結びつけられることなく、ただ決定的な不在を晒しながら隣り合っている。まさにそこに、不可能な共同性が共鳴する不在として呈示されている。

それぞれのアーティストにおける「顔」の表現、人々の表現は、異なる方法ではあるが、それを見る者に現代的な共同性を喚起する。その共同性とは、人が存在する上で否応なしに晒される共同性である。それは何を作り出すのでもなく、ただ露呈される共同性である。こうした共同性の露呈を、そのエクスポジションを、ボルタンスキー、リヒター、キーファーの作品に見てとることができる。そして、彼らの作品における共同性の露呈は、「顔」の集合的展示のみにとどまるのではない。さまざまな作品にそれは浮かび上がってくる。本章ではそれぞれのアーティストの作品を分析しながら、そこに見出だされる共同性のあり方を探っていく。

第1節 クリスチャン・ボルタンスキー

クリスチャン・ボルタンスキーは、インスタレーションという美術における比較的新しい表現手法によって作品を制作する。インスタレーションは、絵画におけるキャンバスと絵具のように枠と素材が制限されているわけではないので、あらゆるものから素材を選択することができるだろう。ボルタンスキーが素材として選んだのは、顔写真のようなイメージだけではなく、古着や忘れ物、あるいは誰かの名前や、心臓の鼓動音などまでである。

ただ、素材が多岐にわたっていても、ボルタンスキーが作品に用いるものには共通点がある。それは、かつて誰かに所属していたものであるということだ。つまり、それらは、誰かが存在していたことを喚起する「残りもの」であり、誰かの不在を指し示す。そのような「残りもの」から成り立つボルタンスキーの作品は、何かを表象するような作品ではない。むしろ、それは、存在の痕跡を呈示し、不在を露呈するものなのである。

ボルタンスキーにおけるこの不在の露呈とは何なのか。以下ではボルタンスキーの作品を、いくつかのカテゴリーに分けて検討し、そのテーマが何であるのかを探っていく。そして、特に、「イメージの不在」という方法で「不在」が呈示されているということ、そして「顔の露呈」が何を意味しているのかを考察する。

1. ボルタンスキーの作品

(1) 四つのカテゴリー

ボルタンスキーの作品は、時代によっていくつかのカテゴリーに分けることができる。ここでは四つのカテゴリーに分けて考えてみたい。

最初のカテゴリーは、作家自身に属するものを収集し、作品にしたものである。これは特に、1960年代末から70年代の初期の作品に見られる。例えば、《1944年から1950年のわたしの幼年時代の残存物すべての探求と提示》（1969年）は、ボルタンスキーが子どもの頃に所有していたという服や髪の毛の写真の撮って、それらの写真を一冊の本にしたものだ。《ボルタンスキーが1948年—54年におこなった動作の再現》は、ベッドで枕投げをする等、子どもの頃に行っただろう動作をこの作品制作時点の作家自身が再現してみせた写真をまとめた本である。また、《1948年から1954年にクリスチャン・ボルタンスキーが所有していたものの復元の試み》（1970年）では、彼の子ども時代の玩具のかたちを粘土で作成して引き出しの上に並べて展示している。こうした作品によって、ボルタンスキーは、彼自身の記憶を辿りながら、過去に所有していたものを収集したり復元したりしようと試みている。ただし、子どもの頃の服や髪の毛が実際にボルタンスキーのものかどうかは分からない。おそらく、「実物」ではないだろう。ボルタンスキーは「実物」を集めているのではなく、あくまでも「復元」を試みているのだ。つまり、既に失われてしまったかつての所有物やかつての動作を、今現在の時間の中で復元しようとしている。失われたものの不在を表現によって代理表象するというより、何かで代置しているのである。

1989年になって、ボルタンスキーは、同じように彼自身の所有物を集める作品でありながら、それまでとは少し趣きの異なる「アーカイブ」を提示し始める。それは《1965年から1988年のクリスチャン・ボルタンスキーのアーカイブ》（1989年、図2）という作品である。錆びたブリキ缶の箱が横に24列、縦に22個積み上げられ、それぞれの列の上からラ

イトが照らされている。タイトルからすると、ボルタンスキー自身が1965年から1988年にかけて所有していたものが入っていると思われるが、ブリキ缶の中は見えないので、実際には何が入ってるのかは分からない。もしかしたら何も入っていないのかもしれない。この作品がそれまでの作品と違っているのは、収集したものが全く見えなくなっているということである。以前の作品では復元や複製によって収集物を見せていて、むしろそれらを見せること自体が作品として呈示されていた。だが、この1989年の作品では何も見えなくなっているのだ。ボルタンスキー個人の収集物を扱うという同じテーマであっても、初期の作品と1989年の作品の間には、「見せる」と「見せない」という決定的な違いがある。この違いはどうして生まれてきたのだろうか。ボルタンスキーはちょうどこの頃から自分以外の誰かのものの収集を始めるようになっている。このことを考えると、集めたものを見せる／見せないの違いとは、収集するものが自分のものから他人のものへと変化したことと関係があるのではないかと思われる。彼が他人のものを収集し展示する作品を作り始めたとき、自分だけに属する収集物を「見せない」という選択肢が出てきたのではないか。

ボルタンスキーの作品の第二のカテゴリーとなるのが、他人のものの収集である。例えば、《目録》(1973-74年)では、亡くなったばかりの人たちの所有物を集めて展示しているが、彼らはボルタンスキーと個人的なつながりをまったく持たない人々である。また、《ハリファクスの失われた労働者たち 1977-1982年》(1994年)では、かつてイギリスのハリファクスのカーペット工場で働いていた労働者たちが持っていたものを集めた。それらを使って、ダンボールの箱とブリキ缶を使ったインスタレーションの作品を作り上げている。ダンボールの箱とブリキ缶それぞれに、労働者たちの名前が書かれたラベルが貼付けられている。段ボールの箱には、この工場が閉鎖されたときの従業員(すなわち失業者)の名前のラベルが貼られていて、ブリキ缶には工場が創業されたときの従業員の名前のラベルが貼られている。また、ダンボールの箱の方には、失業者たちが自分の名前が貼ってある箱に写真や資料を入れることができるようになっているが、ブリキ缶の方は隙間なく積み重ねられていて蓋の開閉ができず、中が見えないようになっている。変化や動きのあるダンボールの箱と、固定したブリキ缶とが組み合わされてひとつのインスタレーションが構成されている。

こうした作品では、ボルタンスキーは、会ったことがない人々、そして今後も会うことはないであろう人々の遺品やものを集めている。《目録》が亡くなった人々の遺品であり、《ハリファクスの失われた労働者たち 1977-1982年》がかつて工場で働いていた人々のものであることから分かるように、ボルタンスキーが集めているのは、すでにその場所からいなくなった人々にかつて属していた何かだ。それらのものは所有者を失い、ものと人との関係は断たれている。それらの元所有者は、今そこにはいない。ボルタンスキー自身も、その作品を見る私たちも、それらの元持ち主の人々がかつては存在していたということを知ることができるだけだ。だから、こうしたボルタンスキーの作品では、所属を失ったものから誰かの不在が浮かび上がってくる。そして、その所属だけが喚起されるのだ。

そして、第三のカテゴリーはホロコーストをテーマとした収集である。これは第二のカテゴリーから派生したものではあるが、1980年代になると、ボルタンスキーの関心はホロコーストに向けられていった。その理由はさまざまに解釈されるだろうが、ボルタンスキー自身は、インタビューで、1980年代半ばの両親の死をきっかけに「初めてユダヤ性の問題に触れ

たり、自分自身をユダヤ人として位置づけるようになった」と言っている¹。ボルタンスキーが生まれたのは第二次世界大戦中の1944年だが、その当時、ユダヤ人だったボルタンスキーの父親は家の床下に数年間隠れて暮らしていたという。また、ボルタンスキーが子供の頃、彼のまわりには強制収容所からの帰還者や戦争中に隠れて暮らしていた人が多くいて、「毎日生き残りの人たちの話を聞かされて育った」と語っている。このような経験が、1980年代の両親の死をきっかけとして作品に反映してくることになる。話をするのできる「生き残り」の人々さえもいなくなったときに、つまり出来事がそれを実際に体験した人の話として語られることがなくなったときに、ボルタンスキーは、そうした状況のなかで可能な記憶の保存の方法を探し始めたのかもしれない。

第二のカテゴリーがある一人の人間の不在を扱っているのに対して、この第三のカテゴリーでは複数の人間の集団的な不在を扱っているということができる。パリのユダヤ芸術歴史博物館に設置されたインスタレーションを例に挙げてみよう。その作品は、《1939年のサン＝ティニャン館の住人》と題されていて、いくつものプレートが建物の外壁に貼付けられている。観客はこの作品を建物のなかから窓越しに見ることができるようになっている。プレートひとつひとつには、名前や、出身地、職業、そして日付が記載されている。第二次世界大戦中にサン＝ティニャン館に住んでいた人たちの名前だ。プレートは「1939年のサン＝ティニャン館の住人」一人につき一枚あるのだが、すべてのプレートに氏名、出身地、職業、日付の四つが揃っているわけではなく、氏名しか書かれていないプレートもある。出身地や職業が記載されていないのは、それらが分からなかったからだろう。しかし、日付が書かれているかいないかは、この作品において重要な意味を持つ。なぜなら、そこに書かれた日付とは、その人が強制収容所に連れて行かれた日付だからだ。つまり、日付がないのは収容所に連れて行かれなかったということ、日付があるというのは収容所に連れて行かれたということを表している。そのため、この日付は、ここに住んでいた住民たちを決定的に区別している。私たちはそれによって、第二次世界大戦中に「サン＝ティニャン館」からいなくなった人と、いなくならなかった人を知ることができる。その大きな隔たりが、このプレートに表されているのだ。

そして、この第三のカテゴリーには、ボルタンスキーの代表作とも言うべき《モニュメント》シリーズを含めることができる。《モニュメント》シリーズは、子供たちのモノクロームの顔写真を使った作品だ。子どもの顔写真が複数並べられている。クラスの集合写真から抽出した顔だが、ボルタンスキーの作品のなかでは子どもたちの顔はひとりひとり切り離されて、ひとりひとりがそれぞれのフレームに入れられている。写真は大きく引き延ばされ、顔の部分に絞り込まれている。写真が引き延ばされすぎて、画像がかなりぼやけているものもある。それらの顔写真の上に電球を配置したり、ライトで写真を照らし出したりしている。なかには、ライトが写真のすぐ前にあるために顔がよく見えないものもあるし、電球のケーブルが顔の前に垂れ下がっているものもある。

この《モニュメント》シリーズが始められた当初ボルタンスキーが使っていたのは、彼自

¹ クリスチャン・ボルタンスキー／カトリーヌ・グルニエ『クリスチャン・ボルタンスキーの可能な人生』佐藤京子訳、水声社、2010年、168頁 [Christian Boltanski, Catherine Grenier, *La vie possible de Christian Boltanski*, Paris : Seuil, 2007, p.155]

身の小学校のクラスメートの写真だった。だが、1980年後半になると、ボルタンスキーは他の素材を使い始める。1987年から1991年にかけて制作された《シャス高校》、《祭壇シャス》（図3）、《聖遺物箱》、《保存ープリーム祭り》、《モニュメント・プリーム》、《モニュメント・オデッサ》などで使われたのは、1930年代のウィーンやパリのユダヤ人学校の子供たちの写真だった。ホロコーストの犠牲になったと考えられる子供たちである。

この《モニュメント》シリーズでボルタンスキーが収集の対象としたのは顔写真だ。ラベルやプレートに名前が書かれていた作品とは異なり、《モニュメント》には名前が出てこない。顔写真だけが、彼らが存在したことの手掛かりになっているのだ。それは、搜索願の顔写真のようでもあり、また遺影のようでもある。

そして最後に、近年のインスタレーションの作品を第四のカテゴリーとしておこう。このカテゴリーの作品では、かつてのように名前や顔写真のような個人を特定し得るものを使っていない。古着を集めて展示したインスタレーション《カナダ》、《ノーマンズランド》（図6）、《ペルソンヌ》、あるいは不特定多数の人々の心臓の音を集めた《心臓音のアーカイブ》、廃校となった小学校を利用したインスタレーション《最後の教室》である。これらの作品にはイメージそのものの不在という特性があると言っていいだろう。この点については後で詳しく述べるが、第三のカテゴリーにおいて積極的に顔写真というイメージを利用していたのとは反対に、この第四のカテゴリーではイメージを極力消去しようとしているように見える。

(2)記憶と想起のテーマ

ボルタンスキーの作品群を大まかに四つのカテゴリーに分けたが、いずれにおいても共通しているのは、「収集する」ということだ。誰かの遺失物、誰かの顔写真、誰かの名前、誰かの古着、誰かの心臓の鼓動の音、誰かの名前。そういったものをボルタンスキーは収集する。それも、収集は尋常ではない数にのぼる。

これらの収集品に何か共通性を見出すとすれば、それは、それらのものが元の持ち主からは切り離され、今は誰のものでもないということだ。すでに所有者がいなくなってしまったものもあれば、誰のものか分からなくなったものもある。それが名前や心臓の音であったとしても、それらはすでに生きている人間からは切り離されてしまっていて、当然元の持ち主に返されることはない。それらは「返却不可能のもの」であり、誰にも所属していない。集められた匿名の人々のものは、それらがかつては誰かのものだったということ、そして今は誰のものでもないということを私たちに知らせる。そして、今は誰のものでもないということによって、その「元」所有者が今はここにはいないということが明らかに示される。「元」所有者は不在なのだ。ボルタンスキーの作品を見つめる私たちに降り掛かっているのは、まさにその不在である。

そして、ボルタンスキーの収集物にもうひとつ共通性を見出すとすれば、それらが誰でも持ち得るものだということだ。私たちはみな、名前を持っていて、心臓の音を持っていて、服を持っていて、そして顔を持っている。それらは特別な所有物ではなく、ありふれたものだ。ひとりひとり違う名前、違う心臓の音、違う顔を持っている。だから、それらが持ち主の個性を際立たせることができると言えるのだが、しかしそれと同時に、誰もが持ち得るものであるがゆえに、非常に凡庸なものでもある。「固有なもの」は、それが持ち主から切り離

された瞬間に、意味を失い、誰のものであっても構わないものになるのだ。ボルタンスキーが収集して作品にしようとするのは、そのような持ち主から切り離された後の匿名的で凡庸なものである。ボルタンスキーの作品を見ると、名前や顔でさえも凡庸なものになりうることが明らかになる。あるひとつの名前が他の名前と一緒に展示され、ある一人の顔写真が他の写真と一緒に展示される。そうすると、ひとつひとつの名前は凡庸なものとしてしか見えてこないし、顔でさえも非常に似通ったものに見えてくる。たくさんの顔が一度に並べられると、顔は個性など失い、多くの顔のなかに埋もれていくのだ。ボルタンスキーが示すのは、個々人の際立ちや差別化ではなく、反対に個々人の区別がなくなっていくことのなのだ。それについて香川檀は次のように述べる。

ボルタンスキーの関心は、不在となった個人に向かうように見えながら、個人の記憶を呼び戻すことには向かわず、彼らが残した痕跡のありようと、その大量化によって個の抹消と歴史的事件の総体とを暗示することにある。²

誰のものか分からなくなってしまったものは、特定の誰かについての記憶を引き戻すための道具となるのではなく、むしろ個別性を消していくことになる。そうであるとする、ボルタンスキーの収集物の展示は、私たちにその持ち主の不在を示しているのだが、その不在は特定の誰かの記憶に結びつくこともなく、特定の誰かを言い当てることもできない。それは、取り返しのつなかい不在を指し示すのみである。

収集する、そしてそれを作品として展示するというボルタンスキーの作品によって示されている喪失や不在は、記憶、特に「共同の記憶」、あるいは「記憶の共有」に結びついていくと指摘されている。例えば、ボルタンスキーの「写真、コンポジション、インスタレーション等々は、世界と歴史の暗闇にひそむ巨大な記憶の記号」であり、それらの記号によってボルタンスキーの作品は「共同の記憶を呼び起こすこと」を提案しているという見方がある³。ボルタンスキーの作品について語ろうとするとき、この「共同の記憶」という問題が出てくるのだが、これに呼応するように、記憶に関する研究においてもボルタンスキーの作品が言及されている。例えば、アライダ・アスマンは、記憶に関する研究書『想起の空間——文化的記憶の形態と変遷』の中で、ボルタンスキーの作品を取り上げている。アスマンは、ボルタンスキーの中心的なテーマの一つを「喪失」ととらえ、次のように言う。

例えば、遺失物がいっぱいに積まれた棚から構成されたインスタレーションの場合には物の喪失が、薄暗い照明の下、大判の白黒写真で天井まで覆われた空間の場合には思い出の喪失が、うずたかく積み上げられた銀色のブリキ缶のアーカイブに沿って走る細い通路の場合には知識の喪失が、空っぽのベッドや担架の置かれた部屋の場合には身体の喪失が、テーマとされている。⁴

² 香川檀『想起のかたち——記憶アートの歴史意識』水声社、2012年、243頁

³ 塚原史『記号と反抗——二十世紀文化論のために』人文書院、1998年、161-162頁

⁴ アライダ・アスマン『想起の空間——文化的記憶の形態と変遷』安川晴基訳、水声社、2007年、445頁

ボルタンスキーの作品で、それらの喪失したものは「不在のものを目に見えるようにすることにかかわっている」のだが、そこにおいてボルタンスキーが行っているのは「想起の作業」であり、彼の作品を見る人々は「各々が忘却や喪失や死を主観的に経験する」ことになる。そしてこの「想起の作業」は、「痕跡を確保し、空隙を印づけ、想起のメカニズムに注意を向けさせること」を通じて行われるとアスマンは言う⁵。このようにしてアスマンは、ボルタンスキーにおける「想起のメカニズム」に注目する。

また、港千尋も『記憶——「創造」と「想起」の力』の中でボルタンスキーを取り上げ、次のように述べている。

クリスチャン・ボルタンスキーという名の作家は、二〇世紀の人間にとって、歴史というものが、埋もれてもいなければ、所有者も分からない事物でできているということを、明らかにしている。三〇年に及ぶ現代美術家としての彼の活動はすべて、歴史と記憶の関係をさまざまな角度から解明することに向けられていたといっても過言ではない⁶。

そして、ボルタンスキーが収集する誰かの遺失物や遺物は、ボルタンスキーにとって、「絶滅収容所で虐殺されたユダヤ人たちの所有物、剥ぎ取られた衣服、眼鏡、金歯、髪の毛、皮膚・・・・・・・・それらすべての遺物の山に他ならない」⁷とし、遺失物は「証拠品」として私たちの前に姿を現すと言う。そうした遺失物の山は、「現代史をどこかで支えているはずの、われわれ自身の意識的・無意識的な失念を暗示していた」⁸のである。私たちが失念していたものは、ボルタンスキーが提示する「証拠品」によって呼び戻されることとなり、そこから「想起の歴史」が提示されることになる。

これらの見解によって示されるのは、ボルタンスキーがかき集めたものは、喪失や不在を必然的に喚起させ、その喪失や不在はわれわれに「想起すること」を促しているということである。そして、この想起するということはけっして個々人の記憶の想起としてではなく、集合的な記憶の想起として考えられている。このことは、アスマンの次の言葉にも表されている。

「社会が記憶を失いかけている、あるいはそれを拭い去ろうと望んでいるまさにそのときに、芸術が記憶の役割をこれまで以上に引き受け始めている」⁹。つまり、そこで問題とされているのは集合的な想起なのだ。ボルタンスキーの作品によってもたらされることになる「想起」は「共同の記憶」と結びついていくことになる。

しかし、「共同の記憶」とは何なのか。記憶という極めて個人的なものが「共同」という言葉のもとで語られるのは何を意味するのか。私たちは記憶しておくべき共通の出来事を持っていたのだろうか。不在の人を、つまり私たちにとっての欠如をどのようにして記憶できるのか。ここで「共同」ということが何であるのかを再度考えてみる必要があるだろう。

⁵ 同書、445-446頁

⁶ 港千尋『記憶——「創造」と「想起」の力』講談社、1996年、190頁

⁷ 同書、192頁

⁸ 同書、193頁

⁹ アスマン、前掲書、36頁

ボルタンスキーの作品で問題になっているのは、「共同の記憶」を発掘するということではない。想起する対象や記憶する対象が私たちにとって「共同」のものなのではなく、私たちが「共に」想起し記憶するという行為自体がいかに行われるかが問われているのだ。湯沢英彦は、ボルタンスキーの作品を「死者のモニュメント」と呼ぶ。

死者のモニュメント―。またそれは、喪われたものの記憶を共有する場所であり、それによって私たち生きているものが、共にあることを確認する場所でもあるだろう。ボルタンスキーにおける記憶の主題は、喪われたものを媒介に私たちが繋がりがあい、共にあることの可能性を、あらためて問いかけてくる。¹⁰

私たちが共有するのが失われたものであるとすれば、それは、「ない」ものを共有することになる。つまり、共有するものが「ない」ということを共有するのだ。私たちは欠如の縁に立ち、それを共有する。こうした欠如を媒介にして、私たちの共同性が浮かび上がってくる。ボルタンスキーの作品で示されているのは、その作品を目の前にした私たちにとっての不在や欠如を媒体として喚起される共同性なのである。

私たちにとって不在である人々は、私たちが失念していたり、そもそも知らなかったり、記憶し得なかった人々であるかもしれない。しかし、それにもかかわらず、ボルタンスキーの作品において、そこで晒される事物の元の持ち主と私たちはかすかに結びつけられることになる。それらの事物によって示される不在が今私たちの目の前にあるということによって、私たちと他者とが結びつく。ボルタンスキーの作品の前で、私たちは誰かの不在と交流し、その不在を介して誰かと交流する。

こうした不在を介した共同性とは、私たちにとって唯一可能な「共にあること」ではなかっただろうか。ジャン＝リュック・ナンシーは、死をとおして共同性は開示されるという。死が自分で完結することのできない出来事であり、かならず他者を要求するものであるということが、唯一のあり得る共同性を示している。しかし、それが死によって開示されるものであるために、「共同体」として成り立つことが不可能でもある。死や不在の露呈のうちに、共同性は現れるのであるが、その共同体は不可能なものとして現れる。このような不在を介した共同性、不可能な共同性がボルタンスキーの作品を介して立ち現れてくる。

さらには、もうひとつ別の観点からも共同性が露わになっているとすることができる。ボルタンスキーの収集するものは、すでに誰のものでもなくなったものである。そのことによって、元の所有者の不在が際立つというだけではなく、「なんであれかまわないもの」という性質が表に出てくることにもなる。所有者がいなくなったこれらのものは、かつて誰かに所属していたということだけを亡霊のように抱えている。そうしたあり方は、まさにアガンベンが「なんであれかまわないもの」あるいは「あるがままの存在」と呼んでいたものにほかならない。また、それは「見本」とも呼ばれる。アガンベンは、「普遍的なものと個別的なもののアンチノミーを逃れているひとつの概念」が「見本」であると言う¹¹。「個別的なものでもなければ、さりとて普遍的なものでもなく、見本はいわば自らをあるがままの姿で

¹⁰ 湯沢英彦『クリスチャン・ボルタンスキー——死者のモニュメント』水声社、2004年、13頁

¹¹ ジョルジョ・アガンベン『到来する共同体』上村忠男訳、月曜社、2012年、17頁

見るようにさせ、その個物としてのありようを挙示してみせる特異な対象なのだ」¹²。見本の空間のなかでは、「なんら共通の特性、なんらの自己同一性によっても結びつけられることがないままに交信しあう」のであり、それは「到来する共同体の見本にほかならない」¹³。また、次のようにも言い換えられる。「隠れた本質として自らに前提されているのではない存在、偶然や運命がそのあとで品質づけの責め苦へと追いやるのではなくて、それらの品質づけのなかで自らを曝す存在。余すところなくあるがままの姿をしている存在」¹⁴。ボルタンスキーの作品における収集品は、まさにアガンベンの言う「なんであれかまわないもの」なのではないか。この「なんであれかまわないもの」は、「なんであるか」によって帰属が決まる共同体に対して、「なんであれかまわない」けれどもすくい取られる、そうした潜勢力としての「到来する共同性」に対応している。《モニュメント》シリーズなどのボルタンスキーの作品はアガンベンの『到来する共同体』の発表以前のものであるため、ボルタンスキーがアガンベンの思想の影響を受けたわけではないだろうが、その作品はまさしくアガンベンが語り出そうとした「到来する共同体」をインスタレーションとして呈示しているのだと言うこともできる。

2. ボルタンスキーにおける「不在」

ボルタンスキーの作品は「不在」を示している。そこに、誰かの不在が晒されていて、私たちはその不在に向き合う。ボルタンスキーが「不在」を示す方法は、ふたつある。ひとつは、写真や古着などによって、今その人がいないということを示すもので、もうひとつは、イメージそのものを消去してしまうことで不在を強調するものだ。以下では、ボルタンスキーの作品を、不在を含み込むイメージと、イメージの不在という観点から検討し、そこから何が引き出されるのかを見てみたい。

(1) 不在のイメージ

まず、子供たちの顔写真を使ったインスタレーション《モニュメント》シリーズを例として、不在を示すイメージについて検討してみよう。すでに述べたとおり、後期の《モニュメント》はホロコーストを題材にしている。《1939年のサン＝ティニャン館の住人》では人々の名前などを書いたプレートを掲げることでその人の不在を表していたのに対して、《モニュメント》では顔写真によって彼らの不在を表している。

ボルタンスキーはこの作品群に《モニュメント》というタイトルを与えているが、「モニュメント」とは何を意味するのだろうか。通常、モニュメントは「記念碑」として、ある特定の場所にある出来事を刻み込むために作られる。つまり、モニュメントは出来事に形を与えて可視化し、時を経てもその出来事を思い出せるようにし、そうして出来事を人々に「共有」されうるものにするためのものだ。それは共有するために作られ、共同体を支える役割を担う。特に近代においてモニュメントは主に「国家」の記念碑として、「国民」の記憶とモチベーションを支えるために制作されてきた。凱旋門や国民的英雄の記念像がその例

¹² 同書、18頁

¹³ 同書、19頁

¹⁴ 同書、41頁

である。近代国家において、モニュメントは国家という政治的共同体を象徴し、それを表象する役割を果たしてきたのだ。過去の出来事を可視化された造形物として見ることによって、国家という政治的共同体は補強される。国民国家を「想像の共同体」と呼んだベネディクト・アンダーソンは、ナショナリズムを表象するものとして無名戦士の墓について言及しているが、無名戦士の墓もひとつの記念碑、モニュメントと呼ぶことができるだろう。無名戦士の墓は国家にとって記念碑であり、それは、国家のために命を犠牲にした人々がいるということを表しているのと同時に、国家という政治的共同体にかたちを与える役割を果たす。アンダーソンは、無名戦士の墓に公共的で儀礼的な敬意が払われるということ自体、「鬼気迫る国民的想像力が満ちている」と言う。過去の出来事という見えないもののみならず、国家という見えないものにかたちを与えてきたのがモニュメントだったのである。

だが、ボルタンスキーの《モニュメント》は、そういった政治的共同体を支えるモニュメントとは明らかに違う。ボルタンスキーの《モニュメント》も、無名の人々の「墓」であると言えるかもしれない。例えば、《モニュメント》シリーズのひとつである『聖遺物箱（ブルーム祭り）』は1931年に撮影されたユダヤ人の子供たちの顔写真を使っている。彼らは、無名の失われた人々だ。私たちがこの作品を見て失われた人々に思いを馳せるという意味では、この作品は国家に祀られることのない無名の人々の「墓」の役割を担っているのである。しかし、ボルタンスキーの作品の前で私たちが見るのは決定的な不在のみである。それは不在以外のものを一切指し示すことはない。国民国家の無名戦士の碑が集合的記憶を支えるものとしてナショナリズムの形成に参与するのに対して、ボルタンスキーの《モニュメント》は私たちが共有すべき集合的記憶を何も持たないこと、私たちが共有するのはその「不在」以外のなにものでもないこと、そして、その「不在」以外に私たちが共有すべきものは何もないということを強調している。そのため、ボルタンスキーの作品と無名戦士の碑が両方とも集団的に失われたものを扱っているとは言っても、向けられた方向が明らかに違うのだ。ボルタンスキーの『モニュメント』は、それまでの「モニュメント」が意味していたものとは異なっている。国民国家のモニュメントが政治的共同体の補強に貢献してきたのに対して、「不在」のみを示すことによって私たちを別の共同性に開いている。

不在と共同性とはどのようにつながってくるのだろうか。ボルタンスキーの作品で使われている顔写真は、この顔の持ち主だった子供たちが実際に存在したことの視覚的で客観的な証拠である。しかし、それにもかかわらず、顔写真は彼らの不在の証明ともなり得る。

写真は、そこに写された人が今ここにはいないということに気づかせる。その意味で、写真は不在を浮かび上がらせる道具なのだ。私たちはボルタンスキーの作品に使われている写真に写っている子供たちが誰なのか知らない。作品のタイトルやボルタンスキーのインタビューなどから、いつどこにいた人々なのかの手掛かりを得ることはできるかもしれないが、実質的にはそれが誰なのかは分からない。私たちが会ったこともなければ、名前も知らない子どもたちだ。そうした子どもたちの顔が、私たちの前に無防備に差し出されている。それらの顔がどこから来たのかを知らないまま、今わたしの前に提示されたこの顔がどんな意味を持つのかということ問いかけられているように感じる。そして私たちは、その写真が撮られた一瞬に辿り着くことが決してできないということを知る。その顔の持ち主たちが、それを見る私たちに対しては決定的に不在だと分かるのである。誰のものかも分からない顔は彼らが存在していた当時のコンテクストから完全に切り離されていて、誰のものであつ

てもいい顔として私たちの目の前にある。私たちは存在から切り離された顔を眺めるのだ。このとき私たちが眺めているものは、まさに「不在」であり、私たちはその「不在」に向かっている。この不在はいったい何を語りかけるのか。

イメージと不在、あるいはイメージと死とは結びついている。イメージの語源である「イマーゴ」は、死者を代理するものとして死の儀式で使われた肖像だった。イマーゴは、かつて生きていた人の代理の役割を果たしていたのだ。イメージが死を契機として、あるいは死を予期して作成されたものだとすると、イメージには原初的に死が含み込まれている。モーリス・ブランショは、イメージが死体に類似していると指摘した。また、ブランショは、「イマージュは一見したところ死体には似てはいない、だが、死体の奇異がまたイマージュの奇異でもあるということはあるだろう」と言い、死体が「生者それ自身でもなければ、何等かの実在性でもなく、かつて生きてあった者と同じの者でもなく、ひとりの他者でもなく、別の物でもない」ものであるとしながら、死体が「類似」であると述べた¹⁵。ブランショによれば、死体とイメージは、どちらも「類似」という特性を持つのである。イメージに死が含まれるだけでなく、イメージそのものが死体のようなものなのだ。ジョルジュ・ディディ＝ユベルマンは、イメージを「残存物」とであると述べる¹⁶。このことは写真において明確にあらわれる。写真に写された風景のイメージはそこに存在したものの残像であり、写真に写された人物のイメージはその人の残像である。

ボルタンスキーの《モニュメント》シリーズの顔写真は誰かの残像であり、死を暗示している。しかも、それは、顔の部分だけが切り取られているため、私たちの一般的な習慣からとらえると遺影に見えるだろう。それらの顔写真がライトに照らされ「祭壇」のようにも見えることから、なおさらである。ボルタンスキー自身、写真と死体のあいだには直接的な関係があると言っている¹⁷。

写真は不在や死を晒す。特に《モニュメント》シリーズで使われる顔写真が、第二次大戦中のユダヤ人の子供たちの顔写真になってくるとき、この作品と死とは確実に結びついてくることになる。しかもその死は、集団的な死である。しかし、この作品は、既に述べたように、国民国家における「無名戦士の墓」として政治的共同体を結びつけるものとして表現されているのではなく、ユダヤ共同体やユダヤ人たちを喚起するのでもなく、それとは別の共同体に対して開かれている。その別の共同体とは、まさに「死」を契機として浮かび上がってくるような共同体である。

また、「遺影」のように見えるこの作品を、肖像という観点からとらえてみるとどうだろうか。ジャン＝リュック・ナンシーが言っていたように、肖像は「不在」を露呈する。ボルタンスキーの作品の顔写真において、それを見る私たちの側が、写真の持つ不在性、肖像の持つ不在性にまなざされている。《モニュメント》の前で、私たちは見ず知らずの誰かの不在に晒され、否応なしにその不在を分かち合っている。しかし、このように「不在」を分かち合うとは一体何なのだろうか。

¹⁵ モーリス・ブランショ『文学空間』現代思潮新社、1962年、栗津則雄・出口裕弘訳、364-370頁 [Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris : Gallimard, 1988, pp.344-349]

¹⁶ Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*, Paris : Minuit, 2000, p16

¹⁷ 湯沢英彦、前掲書、2004年、156頁

肖像にまなざされること、不在にまなざされることによって、私たちの「主体」は宙づりになり、私たちは不意の「脱一自」を経験する。「脱一自」の経験において、「私」はもはや「私」ではありえず、「個人」や「主体」として自己完結することができない。特にそれは、不在や有限性や死を契機として経験される。そしてこの経験こそ、ナンシーの言う共同性を露わにするものである。ナンシーは、「死をとおして初めて共同体は開示される」、共同体は「死に向けて構制されている」と言う。そして、「死の営みをなすことの不可能性が「共同体」として刻みこまれ、担われる」¹⁸。ナンシーの言う「共同体」とは、他者の死を引き受け、自己の死を引き受けることのみによって成り立つものなのだ。この共同体においては、有限性を露呈させること、そして不在を交わし合うこと、それだけが他者とわたしとを結びつけているのである。そこには、「私」が到達できない他者がいて、他者の死がある。そのような「私」が到達できないものが含み込まれている以上、そこで「私」は自己完結することはできない。そこで「私」は自己完結する「個人」や「主体」ではありえない。そうであるとする、私が存在するということは、他者なしには完結し得ない出来事となりうる。その事実が「私」と他者を結びつけるのである。「私」は、誰かの不在に晒されることによって、その不在を分かち合い、存在している。ボルタンスキーの《モニュメント》が提示しているのは、そのような不在が喚起する共同性なのだ。《モニュメント》の私たちを見つめる顔写真は誰かの不在であるとともに、その不在は私たちを共同性に開かせるものでもある。不在が共同性に場を与えている。

ボルタンスキーの《モニュメント》シリーズには、顔写真のイメージが露呈されることによって示される「不在」があり、そしてその「不在」から共同性が開かれていく。不在を分かち合うこと、そこに共同性が生起しうるのである。

(2) イメージの不在

ボルタンスキーの作品における「不在」のイメージについて見てきたが、次に、ボルタンスキーの作品の中に見られる「イメージの不在」について検討したい。

ボルタンスキーの作品で、不在を表すためにイメージそのものを消去するという方法を用いていると思われるものがいくつかある。たとえば、ボルタンスキーがジャン・カルマンとともに制作した『最後の教室』というインスタレーションがある（図4、5）。『最後の教室』は、新潟県にある廃校となった小学校の建物を使って展示された複数のインスタレーションからなる作品だ。

まず、『最後の教室』がどのような作品であるかを説明しよう。最初の展示は、暗闇から始まる。天井から吊り下げられた電球がわずかな光を発しているが、目が慣れてくるまでほとんど何も見えない。しかし、わずかな風を感じる。枯れ草の匂いに包まれ、私たちの足は柔らかい床を踏みつける。ここでは視覚は断ち切られていて、暗闇の中で嗅覚と触覚とが刺激される。少し目が慣れてくると、そこが体育館であることが分かる。そして、足下に敷き詰められた藁が見え、古びた扇風機が回っているのが見える。その中をもそもそと歩いていくと、長い廊下に出る。廊下の壁には額が並んでいる。肖像写真のように思えるが、そうでは

¹⁸ ジャン＝リュック・ナンシー『無為の共同体』西谷修／安原伸一朗訳、以文社、2001年、28頁 [Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, Christian Bourgois Editeur, 1986/1990, pp.41-42]

なく、額の中は真っ黒だ。何も入っていないのではなく、意図的に黒く塗りつぶされているようである。写真があるべきところに写真がない。そして、もともと教室だった部屋には、数種類のインスタレーションが展示されている。ある部屋では、机や椅子と思われる塊が白い大きな布で覆われている。その上や壁面に向けて、プロジェクターが映写している。だが、そこに映し出されたものは何かの映像ではなく、スノーノイズのざらざらした映像である。別の部屋では、床に白い布が敷かれ、その上に棺を思わせる透明の長方形のケースがいくつも置かれている。この透明のケースは、内側に入れられた蛍光灯によって不気味なほどに明るく光っている。その明るさが、ケースの中に何も無いということを示している。死体がなくなってしまった透明の棺のように見える。さらにもうひとつの部屋では心臓の鼓動の音が響き、その音に合わせてひとつの電球がついたり消えたりする。そしてちかちかと光る電球によって壁が見えるのだが、そこにはさまざまなサイズの黒い板が何枚も貼り付けられている。ふつうの教室であれば、壁に貼られているものは、子どもたちが描いた絵や子どもたちの写真だろう。つまり、イメージだ。『最後の教室』ではそうしたイメージのあるべき場所に、それを代替するかのように、真っ黒な板が貼られている。これらの部屋を回っていると、私たちは人々がなくなってしまった不在の空間に投げ出され、痕跡を求めてさまよっているような気になる。そして最初の体育館に戻ると、入り口のある壁面にもスノーノイズの映像が映しだされていたことに改めて気がつく。ざらざらとした映写が壁を覆っている。そして私たちは、このインスタレーション全体が、イメージがあるべきところにイメージがないということを感じさせるものであることに気がつく。

『最後の教室』は、《モニュメント》シリーズなどと同じように不在をテーマとしている作品なのだが、《モニュメント》シリーズが顔写真というイメージによって成り立っていたのに対して、『最後の教室』はイメージを削除し尽くしているように見える。フレームの中に写真はなく、ものは白い布で覆われ、ケースの中に何もなく、プロジェクターは何の映像も映さない。この徹底的なイメージの削除は何なのだろうか。イメージがなく、肖像が私たちに投げかけていた眼差しがないということは何を意味するのか。これはゲルハルト・リヒターの《オイル・オン・フォト》シリーズにも似ている。リヒターの《オイル・オン・フォト》は写真に油絵の具を垂らす手法で制作された作品だが、ほとんどの場合は下地の写真の人物の顔の部分に絵の具が垂らされており、写真に写っている「イメージ」を絵の具が消し去ってしまっている。それと同じようなイメージの消去が《最後の教室》にはある。

ボルタンスキーの多くの作品で、遺失物がテーマとなっている。単に遺失物が作品の素材となっているだけではなく、その作品から私たち自身が失ったものや失念してしまったものが浮かび上がってくるのである。『最後の教室』においても遺失物がテーマになっている。ここで失われたものとは何だろうか。この小学校に通っていた子どもたちであり、彼らがここにいた痕跡だろう。しかし、それ以上に『最後の教室』の作品のなかで失われているのは、イメージそのものである。この作品では執拗にイメージを消し去り、そうすることによって、イメージがあることの痕跡やイメージがそこにあった可能性、そして私たちがそれを失ってしまったということを示そうとしているように見える。そのため、この作品を見る私たちはそこにイメージがないことの居心地の悪さを感じる。

このようなイメージの消去は、大量の古着を山のように積んだインスタレーションにも見られる。堆積した古着は、強制収容所で没収された衣服を思わせるし、あるいは人間の抜け

殻を思わせる。この古着シリーズには、棚に古着を詰め込んだもの、床一面に古着を敷き詰めて観客にその上を歩かせるもの、クレーンが古着をかき集め持ち上げては無造作に振り落とすものなど、何種類かの展示の仕方がある。スイスのバーゼルで行われたこの古着のインスタレーションでは観客に古着の上を歩かせ、観客は「死体を踏んでいるような感触を経験することになった」と言う¹⁹。同じ作品の日本での展示には観客が歩くための橋を掛け、「生者の国から死者の国へ渡る」演出をした。この古着のインスタレーションはヨーロッパの観客にはショアーを思い起こさせ、日本人には黄泉の国や三途の川を思い起こさせたとボルタンスキーは言っている。どちらにしても、古着が観客に死を想起させたのである。また、パリのグラン・パレで行った展示には《ペルソンヌ》というタイトルを与えており、そのタイトルは「もはや誰もいなくなったということ」を示していると言う²⁰。遺品や遺失物のインスタレーションや写真や名前のインスタレーションが、かろうじてであれ特定の人に結びつき得るものであったのに対して、古着は誰のものであったのかを特定することができなくなっている。遺品などの収集物が名前の貼付けられたボックスに入れられて誰のものか明示し整理されていたのに対して、大量にひとつにまとめられた古着は、それが誰のものであったのかにきわめて無関心であるように見える。ボルタンスキーは、古着をひとつひとつ手にとって「女の子八歳」「男の子六歳」などつぶやく²¹。それは持ち主を言い当てているのではなく単に服のタグに書かれたサイズ表示を読んでいるにすぎない。これらの古着からは「誰の」が完全に消去されているのである。クレーンが古着をかき集めて振り落とすことによって、ますます誰のものか分からなくなっていく。古着からは、特定の誰かを思い描くことができない。そして、そこにはイメージの消去がある。

古着はかつてそれを身につけていた人間がいたということを容易に想像させ、そして、その人が今はそこにはいないとうことを確認させる。かつて誰かがこれを身につけていたということを読み起こさせることによって、その人の不在が強調されることになる。しかし、《モニュメント》における顔写真のインスタレーションで示される不在と、古着のインスタレーションによって示される不在には決定的な違いがある。イメージ＝イマージが死者の似姿として、似ているものの提示によって不在を指し示していたのに対して、古着のインスタレーションは不在として感じられるものを視覚的には提示しない。つまり、《モニュメント》シリーズが私たち目の前にイメージが「ある」ことによって不在を示していたのに対して、古着のインスタレーションではイメージさえも消し去ろうとしているのだ。私たちにはイメージという手掛かりが与えられていないのである。さらに、そればかりではなく、その元の持ち主が誰であるかが全く分からなくなっているため、思い描くべきイメージの手掛かりさえも与えられていない。そのように考えると、ボルタンスキーが呈示してきた「不在のイメージ」は、『最後の教室』や古着のインスタレーションなどの作品では、「イメージの不在」というかたちを取り始めたと言えるのではないか。

しかし、こうしたイメージの不在は何を意味しているのか。前述したとおり、ボルタンス

¹⁹ 塚原史『記号と反抗——二十世紀文化論のために』人文書院、1998年、157頁

²⁰ ボルタンスキー／グルニエ、前掲書、290頁 [Christian Boltanski, Catherine Grenier, *La vie possible de Christian Boltanski*, Paris, Seuil, 2010]

²¹ *Les vies possibles de CHRISTIAN BOLTANSKI*, Heinz Peter Schwerfel, arte editions, 2010 (DVD)

キーの収集する誰かの遺失物は、「われわれ自身の意識的・無意識的な失念を暗示していた」²²という見方があるように、ボルタンスキーの作品は記憶や忘却の問題と結びつけられて考えられるということは確かだし、そしてそれに伴ってホロコーストを連想させるということもある。ただし、記憶や忘却の問題、そしてホロコーストについてのボルタンスキーの提示の仕方は独特である。それは表象の不可能性の問題とも結びついているだろう。

ボルタンスキーは、第二次世界大戦という過去の表象を常に喚起し、そしてそれを挑発的に回避する。ボルタンスキーは、彼の世代の人々が第二次世界大戦という歴史上の枠組みを通して見ないことはできないのだと言う。しかし、彼の作品がたびたび比較されるような集合的記憶の形象とは異なり、ボルタンスキーのインスタレーションはホロコーストを表象しようとはしないし、喪の作業をしようもしない。事実、彼の作品はそういった企みに疑いを持っているのだ。集合的記憶が断固として語りに縛り付けられている（つまり、名前や日付や物語が、記憶の再生と生の回復にとって不可欠である）と批評家たちが論じるのに対して、ボルタンスキーは語りや歴史的書き物が約束と同じくらいに多くの危険を持っているものであると考える。「私たちの文化は物語を作り出す文化である。そして私たちが語れば語るほどに私たちはさらに失う」とボルタンスキーは言う。²³

ここで言われているのは、ボルタンスキーの作品が表象を回避するということ、そして特に「語り」が避けるべきものであるということである。イメージを見せないというボルタンスキーの試みも、表象の回避や「語り」の回避である。しかし、それは、クロード・ランズマンの映画『ショア』以来議論がなされている表象の不可能性やイメージの禁忌の話とは無関係だ。ボルタンスキーは決してイメージ対する禁止を求めているのではない。そうであるとしたら何らかの作品を作れるはずがない。ボルタンスキーは、特に『最後の教室』においては、イメージの禁止ではなく、イメージの拒絶に対する拒絶をしているかのように見える。私たちは絶えずイメージを求めている、そのことをボルタンスキーはイメージの削除によって示しているのではないか。イメージの削除された空間においてこそ、イメージは想起されるものとなるからである。イメージの削除によって、私たちは想起を呼びかけられる。そのようにして、ボルタンスキーはイメージの可能性を試みているように見える。

イメージと歴史とは結びつけて考えられうる。歴史とは、出来事が起こった後に、事後的に組み立てられる構成的なものであり、そのような組み立てのときに言語やイメージを必要とするからである。しかし、そのイメージとは、ヴァルター・ベンヤミンによると、それが認識可能となる瞬間に一瞬だけさっとひらめくものである。ベンヤミンは次のように言う。

過去の真のイメージはさっと掠め過ぎていく。過去は、それが認識可能となる刹那に一瞬ひらめきもう二度と立ち現れはしない、そうしたイメージとしてしか確保することができない。（中略）一度逃したら二度と取り戻すことのできない過去のイメージとは、

²² 港千尋、前掲書、193頁

²³ Janis Bergman-Carton, *Christian Boltanski's Dernieres Annees: The History of Violence and the Violence of History*, Indiana University Press, History & Memory, Volume 13, Number 1, Spring/Summer 2001, p17

自分こそそれを捉えるべきものであることを認識しなかったあらゆる現在とともに、そのつど消え去ろうとしているイメージなのだ。²⁴

そして、過去を歴史的なものと言うということは、想起をとらえることであると言う。過去のイメージを確保しつなぎとめることによって「想起の歴史」が構成されるのである。ボルタンスキーがイメージのない作品によって提示しようとしているのも、このような一瞬のうちに立ち現れて消えていく想起的な「イメージ」なのではないだろうか。そうであるとする、削除されたイメージは、反転してイメージの想起へと結びつくことになる。そこに何らかの与えられるべき固定されたイメージがあるわけでもなく、私たちは それぞれにかすかに思い描くだけである。ボルタンスキーが「影絵芝居のように、歴史の中身でなく、歴史の輪郭を壁に投影する」²⁵のであるとすれば、私たちはその投影された影から想像し想起することができるのかもしれない。ボルタンスキーはイメージを「影」にして、それを私たちの前に投影する。私たちはそのような作品の前で、そこからイメージを思い描く機会が与えられているのかもしれない。

さて、2011年のヴェネチア・ビエンナーレでフランス・パヴィリオンをいっぱいに使ってボルタンスキーが展示した作品には《Chance》というタイトルがつけられていた（図7）。それは、いくつかのインスタレーションを組み合わせで作られている。中央の部屋では、モノクロームの赤ちゃんの顔写真が巨大な装置のなかを映画のフィルムのようにくるくると巡っている。生まれたばかりの目を閉じた赤ちゃんの顔である。その両脇の部屋ではモニターの数字が回転して次々と変わっていく。それは、世界中で今誕生する人と今亡くなっていく人の数をカウントしていると言う。そこではただ数字として生と死とが数えられているのである。赤ちゃんの顔写真が見える「生」であるとする、人数のカウントは見えない「死」だろうか。そして、中央の奥ではモンタージュを作成するようにいくつかの顔の合成写真がランダムに作られていく。それまでのボルタンスキーの作品が沈黙し静止していたのに対して、ここではイメージがかたかたと音を立てて回転したり、画面の上で次々と変化していったりしている。それはまさにベンヤミンの言うところの「認識可能となる瞬間に一瞬だけさっとひらめく」イメージを表現しているかのように見える。今そこに赤ちゃんの顔があるが、それは次々となくなっていく。この回転するイメージは、生と死を表し、それとともに、イメージの「あること」と「ないこと」の偶然性、そして私たちがイメージの存在と不在の両方に遭遇することのチャンスを表しているように見えた。そこにはイメージがあり、存在があるが、ほぼ同時にイメージは消え、不在に向かう。ボルタンスキーの《Chance》において私たちは、統計的な数字の中や忘却の中に消え去りつつあるイメージがふと立ち現れる瞬間に巡り会うことになるのである。

私たちがそれらのイメージに遭遇するとき、それらのイメージを「つなぎとめている」ように思われる。そして、イメージをつなぎとめるときに、それと同時に、イメージが私たちをつなぎとめるものとなっているように見える。こうしたイメージの露呈の前で、私たち自身が露呈される。イメージを持つ、それを見るということから、そしてそれによって「不

²⁴ ヴァルター・ベンヤミン「歴史の概念について」『ベンヤミン・コレクション1 近代の意味』浅井健二郎訳、筑摩書房（ちくま学芸文庫）、1995年、648-649頁

²⁵ 港千尋、前掲書、193頁

在」を見るということから、「私たち」のコミュニケーションが始まり得る。それはイメージの分かち合いであり、その露呈の分かち合いであり、存在と不在の分かち合いである。それは何らかの前提や歴史や物語を分かち合うこととは異なり、むしろ不在という、ある「隔たり」を分かち合うのである。そのためにイメージが「ない」という隔たり、共有されるべきものがないという隔たりが私たちにとって共有されるべきものとなる。

「不在」のイメージ、あるいはイメージの「不在」を表すボルタンスキーの作品においては、絶えず「不在」が露呈されている。不在は「指し示されている」というよりも、あからさまに露呈されている。ボルタンスキーの作品が一貫して露呈している不在とは、私たちの共同性を開き始めるものである。私たちの共同性は、イメージの「エクスポジション（呈示）」、あるいは不在の「エクスポジション（露呈）」を介して開示されうるのである。

3.ボルタンスキーにおける「顔」の露呈

(1)顔の剥奪

ボルタンスキーの作品にあらわれる「不在」について検討してきたが、以下では《モニュメント》シリーズを「顔」の露呈という観点から考えてみたい。すでに述べたとおり、《モニュメント》は子供たちの顔写真を使ったインスタレーションである。現代アートにおける人々の表現は、集団的な「顔」の展示として表現されるケースが多いが、ボルタンスキーの《モニュメント》もまさにそのような「顔」の集団的な展示にほかならない。《モニュメント》シリーズの子供たちの顔のほとんどは学校のクラスの集合写真をもとにしている。オリジナルの写真では、子供たちはひとつの写真と一緒に写っている。ボルタンスキーは、その集合写真のひとりひとりの顔を再度別々に撮影して、ひとつひとつフレームに入れて作品に仕上げる。ある時ある場所に一緒にいた子供たちの顔をひとつひとつ切り取り、彼らをばらばらにするような作業である。この分断の作業によって、彼らが誰の隣にいたのか、どこに所属していたのかはもはや分からなくなる。作品のタイトルからかろうじて推測できるものの、この顔写真の子供たちはすでに名前を持たず、彼らが誰なのかを突き止めることはできない。子供たちの顔をひとりひとりに分けることは、個を強調することであるように見えながら、反対にその無名性を際立たせている。そうして作られた肖像は、誰か分からない匿名の肖像となるのである。

ボルタンスキーの《モニュメント》シリーズは、次第に、第二次世界大戦中の絶滅強制収容所と関わっていくことになる。1980年代になるとボルタンスキーは、1930年代のウィーンやパリのユダヤ人学校の子供たちの写真を使って《モニュメント》を作り始める。それは、ホロコーストの犠牲になったであろう子供たちだ。ボルタンスキーの作品に現れたホロコーストの暗示とは何なのだろうか。まずは強制収容所とはどのようなものであったのか、それが表象に何をもたらしたのかを考える必要がある。

絶滅強制収容所とは、人間の生物学的生を管理の対象として扱う場所であるとともに、表象が不可能であることが明らかにされる場所である。つまり、人間を「剥き出しの生」として晒すと同時に、そこから何らかの表象を立ち上げることができない場所である。強制収容所を表象することもできないし、そこで起こった死を表象することもできないとされている。この表象の不可能性がそれ以後の芸術に、いかに表現することができるのか、表現することはもはやできないのかを問いかけてきた。ジャン＝リュック・ナンシーは、強制収容所

で殲滅された人々のことを「殲滅する者によってもたらされる表象にふさわしい死を死ぬ前に、そしてそのような死を死ぬために表象する可能性を奪われた者であり、つまり、結局のところ、意味の可能性を欠いてしまった者である」²⁶と述べている。そして、強制収容所で「ムスリム」と呼ばれていた人々のことを、顔を失った人々、「顔なき現前」であると言う。「この現前が顔をもたないのは、ドクロ [tête de mort] の眼差しに凝視されることで顔を失っている [dé-visagé] からである」²⁷。強制収容所で起こったことは、殲滅ということだけではなく、表象を奪われることであり、顔を失うということだった。さらにナンシーは次のように指摘する。

今後検証されることになるだろうが、ある意味で、収容所の表象についての問いとは、ある顔の表象についての問いである。それはつまり、自分自身の表象と眼差しを失ってしまっている顔といったらよいだろうか、あるいはただ臭いだけが染みつき、そのうちで意味ないし感覚の究極の縮減としての殲滅が現働化してしまった顔というべきだろうか、そのような顔の表象についての問い以外のなにものでもない。²⁸

一方で、強制収容所はエマニュエル・レヴィナスに「イリヤ」という「存在一般」の経験をさせたものでもあった。「イリヤ」とは「ある」「存在する」という事実そのものである。「イリヤ」では個々の存在者がかたちを取ることが不可能であり、そこでは「私」などの「主体」は成り立たない。「私」という個性は「ある」の中に完全に埋没している。レヴィナスによれば、このような「イリヤ」の状態が明らかにされるのが、眠りや脱存であるとともに、戦争や強制収容所だったのである。強制収容所が「主体」を成り立たせないとなれば、それは「顔」を持つ一人の存在者を否定するということでもある。強制収容所は、「顔」も「主体」もなく「存在する」ということでしかない事実を示すのだが、一方でレヴィナスは「イリヤ」が芸術によって露呈されると指摘していた。それは、芸術作品が「対象そのものの代わりに対象のイメージを差し出すこと」²⁹によって、事物を「存在する」という裸の状態で浮き立たせるものであるからだ。つまり、芸術は「存在一般」を見せることになる。したがって、強制収容所とは「顔」の剥奪や表象の剥奪であると同時に、「イリヤ」をも露呈するものであるのだが、ホロコーストを暗示するボルタンスキーの《モニュメント》において、そのような「顔」や表象の剥奪と「イリヤ」の露呈が表現されていると考えることはできないだろうか。

《モニュメント》はまず何よりも「顔」を見せている。ボルタンスキーはあえて子供たちの顔の部分のみを拡大して作品に取り込んでいるため、顔を見せるということに対して意識的

²⁶ ジャン＝リュック・ナンシー『イメージの奥底で』西山達也・大道寺玲央訳、以文社、2006年、104頁 [Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Paris : Galilée, 2003, p.90]

²⁷ 同書、105頁 [ibid., p.91]

²⁸ 同書、106頁 [ibid., p.92]

²⁹ エマニュエル・レヴィナス『実存から実存者へ』西谷修訳、講談社、1996年、104頁 [Emmanuel Levinas, *De l'existence à l'existant*, 2e.éd. augm., Librairie philosophique J.Vrin, 1990, p.83]

であると思われる。そうして示されたユダヤ人の子供たちとは、ナンシーの言い方に従えば、「自分自身の表象と眼差しを失ってしまっている顔」だろう。《モニュメント》シリーズの中でもユダヤ人の子供たちをモチーフとした作品は特に顔写真がぼやけていたり、あるいは顔写真を照らすランプが顔を隠してしまったりするという特徴がある。彼らの顔の見えにくさが際立っているのである。表情が分からないほどにぼやけた顔はまさに「顔を失っている」ように見える。ボルタンスキーが行っているのは、まさに顔なき「顔」の提示なのではないか。そこに、「顔」の剥奪、表象の剥奪が示されていないだろうか。また、それらの顔は「ホロコーストで生き残った人々が解放された直後の写真を思い出させる」という指摘がある³⁰。そして、子供たちの顔がぼやけるほど、ひとりひとは区別がつかなくなっていく。彼らの顔はほとんど同じに見える。そのため、《モニュメント》は子供たち個々人が誰であったかを言い当てることもできないし、彼らを個別に記憶することもできない。《モニュメント》を見ても、私たちは彼らの顔をほとんど覚えていないのだ。彼らはもはや「誰か」として表象されているのではない。それは、持ち主のいない「顔」として提示されている。そのことは人がもはや何らかの「主体」ではないということを示唆していると思われる。そこでは、「私」というものや名付けられ得るような個別性が消え去っていて、個々の存在者は「存在」の中に回収されつつあるように見える。そうであるとする、強制収容所において露呈される「イリヤ」と芸術作品において露呈される「イリヤ」とが、ボルタンスキーの《モニュメント》において重なり合っていると言える。《モニュメント》においては「ある」という出来事が起こっていると言うこともできる。

絶滅強制収容所において人が何かとして表象されるものではなく、それ以降の世界において表象は不可能なものとして考えられている。そして、表象を持ちえない人々がいかに芸術作品に現れるかが問われることになる。そうした状況の中でボルタンスキーは「主体」なき「顔」を使って作品を作る。ただし、ボルタンスキーが試みていることは、単に強制収容所で起こった「顔なき現前」を反復するということではない。というのも、いかに見えにくくても、そこに「顔」はあるからだ。誰のものでもなくなった匿名的な顔、つまり単なる「顔」、表象を失った「顔」が露呈されているのである。そしてその顔は、なにものかの表象ではなく、単に晒された露呈なのだ。そこで露呈でされているものは「顔」そのものあり、そして「存在」である。

(2) 「顔」が示す共同性

こうした「顔」の露呈と「存在」の露呈は何を生み出すのだろうか。ジョルジュ・ディディ＝ユベルマンは、人々の露呈とは「共同性の際限のない探求」³¹であると指摘している。また、ジョルジョ・アガンベンは、「顔とは、人間が取り返しのつかない仕方で露出しているということ」であり、それは「共同性の唯一の場」³²であると言う。こうした指摘にしたがえ

³⁰ Ernst van Alphen “The portrait’s dispersal: concepts of representation and subjectivity in contemporary portraiture”, *Portraiture: Facing the subject*, ed. by Joanna Woodall, Manchester and New York 1997, p.248.

³¹ Georges Didi-Huberman, *L'oeil de l'histoire : Tome 4, Peuples exposés, peuples figurants*, Paris : Éditions de Minuit, 2012, p.97

³² ジョルジョ・アガンベン 『人権の彼方に——政治哲学ノート』高桑和己訳、以文社、2000年、95-96頁 [Giorgio Agamben, *Moyens sans fins : Notes sur la politique*, Bibliotheque Rivages, 1995, p.104]

ば、人々の露呈、「顔」の露呈によって明らかになるのは、共同性だということになる。このことを、ボルタンスキーの《モニュメント》における「顔」の提示において考えてみることはできないだろうか。ボルタンスキーの作品における「顔」の呈示はつねに集合的な「顔」の呈示として行われている。だから、そこにおいて、複数で「共に」あることは重要なテーマとなっていると考えられる。

ボルタンスキーの《モニュメント》が何らかの共同性を露呈しているとすれば、それは第一にこの作品が見せている子供たちのあいだに生じる共同性であり、そして第二にはその子供たちとそれを作品として見る私たちのあいだに生じ得る共同性である。

《モニュメント》では、一緒に集合写真に写っていた子供たちは、それぞれの顔に切り離されてフレームに入れられる。集合写真が一人一人の顔に分解されるのは、子供たちそれぞれの個性や行き先の違いを表現しているかもしれない。あるいは死による分断を暗示しているのかもしれない。しかし、それらの顔はいったん切り離された後に再び並べて展示されることになる。すでに存在していないであろう子供たちは、「顔」のイメージとして隣り合うことになるのだ。ボルタンスキーの作品において「顔」は集合的に展示されている。つまり、彼らは一緒に晒されている。《モニュメント》に限らず、ボルタンスキーは人々を一人一人それぞれの別のフレームに入れなかったことはなく、そして集合的に展示しなかったこともない。写真を使った作品は必ず一人が一枚の写真の枠におさまっていて、それが集合的に展示されている。写真以外の作品であっても、例えば《1939年のサン＝ティニャン館の住人》における名前の入ったプレートのインスタレーションは個々に独立することなく集合的に展示されて一つの作品となっている。ボルタンスキーのテーマが収集であると述べたが、その収集物は必ずまとめて展示されるのである。そこに、持ち主同士の、「顔」同士の分ちがたい共同性を見ることができないのではないか。そこで示される共同性とは、私たちが隔たりつつ、その隔たりを共有しているということである。《モニュメント》における子供たちの「顔」がひとつひとつに区切られて隔たって並べられているように、私たちはそれぞれ隔たっている。そして、私たちを究極的に隔てるものは死である。だが、私たちの共同性において、分かち合われる唯一のものとは、死が究極的に示しているような隔たりなのである。その隔たりに触れ、隔たりを分ち持つところに共同性がはじめて生起する。私たちが単独でありつつ、しかし単独では完結することなく、お互いに隔たりを介して結びついている。そうした共同性が、《モニュメント》において露呈されている。《モニュメント》における匿名的な子供たちの「顔」、それは往々にして死者の顔でもあるが、それは、人々が「共にある」ことを露呈している。

さらに、《モニュメント》は、子供たちのあいだの隔たりを示すことで共同性を暗示しているだけではない。彼らの「顔」が露呈されるとき、それは私たちに向けて直接的に展示されている。私たちがその「顔」を見るとき、私たちはそれを受け止めることを要求されているのだ。そのため、彼らと私たちの間に生じる共同性が問題となるのである。表象の欠如として現れる「顔」はそれを見る者にとって何を意味するのだろうか。レヴィナスは、表象から逃れる隣人の「顔」とは、「一切の自由な同意、一定の協定、一切の契約に先だつ還元不

能な責任を、私に対して意味する」³³と言い、次のように述べる。

自分自身の痕跡として、顔は私の責任に差し向けられるが、罪を犯した者として、私はかかる顔を逸する。いうなれば私は、顔が死ぬことに対して責任を負っており、自分が生き残ったことに対して罪を負っているのだ。³⁴

レヴィナスによると、「私」は他者の「顔」に対して責任を負っている。しかもその責任は完遂することがない。「私」は終わることなく「顔」に対して不履行の義務を負っていることになる。ボルタンスキーの《モニュメント》は永久的に不履行なものである義務を示す。しかし、そうした永久的に不履行の義務とは、私たちにとって唯一可能な共同性でもある。私たちは終わることのない義務によってのみお互いに結びついている。ロベルト・エスポジトは、「ともに一在ることとしてわたしたちを形成するものは、まさに欠如であり、非成就であり、負債であるという特殊な意味において、共同体は欠如そのものなのである」³⁵と言う。《モニュメント》において露呈されているのは、そのような欠如の共同体、つまり、私たちが露呈された「顔」に対して責任と義務とを負っているということとそのことによって生じ得る唯一可能な共同性なのだ。

³³ エマニュエル・レヴィナス『存在の彼方へ』合田正人訳、講談社（講談社学術文庫）、1999年、212頁 [Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà l'essence*, Kluwer Academic, 1978, p.141]

³⁴ 同書、218頁 [ibid., p.145]

³⁵ ロベルト・エスポジト『近代政治の脱構築——共同体・免疫・生政治』岡田温司訳、講談社（講談社選書メチエ）、2009年、42頁

第2節 ゲルハルト・リヒター

ゲルハルト・リヒターが多様な表現技法によって絵画を描き出しながら問い質しているのは、つねに、イメージの問題である。リヒターは写真のような「フォト・ペインティング」を描くが、それは写真の登場と普及によってもたらされたイメージの変質に関わっている。写真の登場によって、イメージは「晒されるもの」となった。イメージがそのようなものになったとき、絵画はイメージをどのように引き受けるのだろうか。リヒターは絵画を描くことによってこの問いに答えようとしているようにみえる。また、リヒターは、何のかたちも取らない抽象画を描き、中立的な色彩であるグレーを頻繁に使うが、これもまたイメージの「エクスポジション」の問題に関わっている。

以下では、リヒターの用いる技法「フォト・ペインティング」、「アブストラクト・ペインティング」、「グレー・ペインティング」について考察し、それをベースとして《1977年10月18日》と《September》という作品について分析しながら、リヒターの作品における「エクスポジション」について検討する。

1. リヒターの作品

ゲルハルト・リヒターは、絵画を中心に作品を制作しているが、その絵画の手法はさまざまである。一定の作風を持たないどころか、つねに両極の手法を試しているようにみえる。風景や人物を写真のように描いた具象画と、事物の形を一切描かない抽象画。色をランダムに配置したカラー・チャートと、グレーの色彩のみで成り立っているグレー・ペインティング。写真を元に描き出すフォト・ペインティングと、写真に油絵具を垂らして元のイメージを消してしまうオイル・オン・フォト。また、絵画だけではなく、ガラスの板を数枚重ねあわせた作品など、ガラスを使ったオブジェ作品も制作している。具象と抽象、豊かな色彩に覆われた画面とグレーのみの画面、イメージを作り出す絵画とイメージを消し去る絵画、リヒターはそういった相反するよう見える創作方法をほぼ同時進行で試みてきた。

それらの技法を大まかに分類すると、フォト・ペインティング、グレー・ペインティング、アブストラクト・ペインティングの三つに分けることができる。以下では、その三つの手法それぞれによってリヒターが何を試みているのかを考察する。

(1) フォト・ペインティング

まず、フォト・ペインティングと呼ばれる、写真のイメージをもとにして描かれる作品についてみてみよう。リヒターは、1960年代から写真の収集を始めている。新聞や雑誌から切り取った写真もあれば、自ら撮影した風景写真や家族写真もある。この写真コレクションは、《アトラス》というタイトルで作品として展示され、一冊の本にまとめられている。だが、リヒターにとって写真収集は、まず何よりも、絵画のモチーフを探すための行為だろう。リヒターはそれらの写真の中から、イメージを選び出して絵画として描くのだ。そのほとんどが「写真のように」描かれている。それがリヒターのフォト・ペインティングと呼ばれる絵画のひとつの手法である。

写真の収集が多岐にわたっているため、絵画に描かれるものもさまざまだ。飛行する戦闘機を描いた《ムスタング》や、作家や音楽家の顔写真を元にして描いた《48人の肖像》な

ど、新聞や雑誌の写真をもとにした作品、田舎や山の風景画、階段を降りる裸の女性を描いた《エマ》、ナチスの軍服に身を包んだリヒターの叔父を描いた《ルディ叔父さん》など、自分で撮った写真をもとにして描いた作品がある。

なぜリヒターは、写真のイメージをあえて絵画で描き直すのだろうか。写真と絵画の関係について、そしてその両者の違いについて考えてみる必要があるだろう。

リヒターのフォト・ペインティングについて、ゲトルート・コッホは、「絵画に写真を使うという独特の方法によって、表象の危機と写真の誕生（これらは多くの場合、ひとつのことであると考えられている）を結びつける」³⁶と言う。写真も表象のひとつであると考えれば、写真の誕生は必ずしも「表象の危機」ではないが、それが絵画に決定的な変化を与えたのは確かである。かつて絵画は出来事や人物を描きその記録を残すという役割を担っていた。だが、19世紀に写真が発明されたとき、絵画はその記録の役割を写真に譲り渡すことになった。そのことは、絵画が何を描くのか、どう描くのかに大きな影響を与える。写真がある以上、絵画は物事を忠実に再現する必要はない。だから、絵画は写真とは別のイメージを提示してきた。

だが、リヒターは、あえて「写真のような」絵画を試みるのだ。もちろん、リヒターのフォト・ペインティングが写真のように見えるとは言っても、それは写真の忠実な模写ではない。一旦精密に、「まるで写真のように」描かれた後で、刷毛で撫でられ、ぼかされている。少しだけぼかされて焦点のずれた写真のように見えることもあれば、もとの形が分からないほどにぼかされることもある。程度の差はあれ、必ずぼやけさせているのだ。そのぼかしがあることによって、それが記憶の中のイメージであるかのような印象を与えもするし、そこに描かれた人が動き出しているかのような臨場感を与えもする。リヒターのフォト・ペインティングについて、美術批評家のハル・フォスターは次のように言う。

それらは対象のスピードを再現しているのか、あるいは鑑賞者の気を散らせるものなのか。「記憶のイメージ」なのか、あるいはそれが消えいく様子なのか。いまわしいショッキングな場面なのか、あるいは隠されて曖昧にされた場面なのか。しかし、いかに異なっていようと、これらの効果は全て、現代の世界の写真の見え方に共通する様相である。それらは私たちに、少なくともある程度は私たちの感覚中枢や記憶や無意識が仮象の中で「フォトジェニック」になったということを示している。このような見え方の変化がリヒターにとって第一の主題であり、それが大きな認識論的不確かさ、そして存在論的でさえある不確かさを生み出している。³⁷

リヒターはイメージをぼやけさせることによって、対象を曖昧で不確かなものになっているのである。

リヒターのぼかしを見れば、写真と絵画との違いが明らかになってくるだろう。写真の特性はイメージを固定することにある。写真は過去の現実を見せるものであり、ベンヤミンは

³⁶ Gertrud Koch, "The Richter- Scale of Blur", *Gerhard Richter*, ed. Benjamin H.D. Buchloh, MIT Press, Cambridge, Mass, 2009. p37

³⁷ Hal Foster, "Semblance According to Gerhard Richter", *Gerhard Richter*, ed. Benjamin H.D. Buchloh, MIT Press, Cambridge, Mass, 2009. p123

写真を「歴史のプロセスの証拠物件」と呼んだ³⁸。写真は、ある瞬間にある場所で起こった出来事を、ひとつのイメージとして定着させる。写真の中に時間は封じ込められ、イメージは固定されるのだ。そして、写真は、シャッターを切る一瞬のうちに完成品になる。それは完成品である以外にはありえない。すでに撮られた写真に何かを追加することはできないし、そこに写された何かを消すこともできないからだ。そのようなイメージの不動性、固定化こそが写真の特性だ（もちろん、このことはデジタル化によって流動的になる）。だからこそ、写真は過去を語るができるのである。それに対して絵画はどうだろうか。写真がある一瞬を取り返しがつかないかたちで切り取るものであるのに対して、絵画には完成というものがない。潜在的には、額縁に入れられて、展示された後であっても、いつでも加筆することができる。絵画は、どこかで中断されることをひとまずの完了としている。そのため、絵画のイメージは持続的に未完成なのだ。このような特性を絵画は常に潜在させている。絵画が未完成であるということは、それを観る者にとって絵画が永続的に不安定なままに開かれているということでもある。だから、写真が過去を語るのに対して、絵画はむしろ現在を示している。写真のイメージに対する絵画のイメージの特性とは、断ち切られた一瞬に対する持続性、一瞬への集約に対する漠然とした時間の広がり、イメージの固定に対するイメージの不確定さである。そう考えると、リヒターが絵画として描き出したイメージは、完了した過去の出来事なのではなく、まさに今私たちの目の前で繰り広げられる出来事だということになるだろう。これは、不確定なイメージを現在に対して提示しているということだ。したがって、リヒターが写真のイメージを絵画に置き換えたとき、そのイメージは、過去の出来事のイメージから現在に開かれた未確定のイメージへと変わるのである。これが、リヒターが写真のイメージを絵画でとらえなおそうとすることの意味ではないか。

そして、このような絵画のイメージの不確定さをさらに強調しているものが、ぼかしである。ぼかしがあることによって、イメージはさらに不確定なものになり、写真との違いが鮮明になる。リヒターがフォト・ペインティングによって表現しようとしているものは、このようなイメージの不確定さなのだ。

(2) アブストラクト・ペインティング

次に、アブストラクト・ペインティングについて考えてみよう。リヒターがアブストラクト・ペインティングを描きはじめたのは1976年である。抽象画は、「写真のような」フォト・ペインティングの対極にあるようにみえる。しかし、イメージの不確定さという観点から考えると、フォト・ペインティングの延長線上にあるものとみなすこともできるだろう。一方で、リヒターの描く抽象的イメージは、「写真以降の絵画のイメージ空間」そのもののイメージであるという見方もある³⁹。

リヒターのアブストラクト・ペインティングは、刷毛で大量の油絵具をキャンバスに塗り、その絵具を長いへらで引き延ばすようにして描かれる。色は重なり合い、引き延ばされ、時

³⁸ ベンヤミンは「写真はアジェにおいて、歴史のプロセス（過程＝訴訟）の証拠物件となりはじめる」と言う。（ヴァルター・ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」『ベンヤミン・コレクション(1)近代の意味』ちくま学芸文庫、1995年、600頁）

³⁹ Peter Osborne “Abstract Images: Sign, Image, and Aesthetic in Gerhard Richter's Painting”, *Gerhard Richter*, ed. Benjamin H.D. Buchloh, MIT Press, Cambridge, Mass, 2009. p109

折剥げ落ちる。それは形象を持たない、純粹に色彩の絵画だ。色彩のイメージというよりは、色彩によってイメージを消し去ろうとしているかのようにも見える。

なぜリヒターはアブストラクト・ペインティングを描くのだろうか。アブストラクト・ペインティングがイリュージョニスティックな描写方法からの離反なのかという問いに対して、リヒターは次のように答える。

基本的にはそんなことはありません。なぜなら、イリュージョンにまつわる否定的なイメージを度外視するならば、私にとって最後まで残るのはイリュージョニズムであり、それは絵画と分ちがたく結びついているか、ほとんど絵画に等しいものだからです。仮象としての絵画、つまりこれは仮の世とかそんなものとは無関係です。要するに、イリュージョニスティックではない絵画というものを私は知りません。それは写真でもまったく同じです。⁴⁰

絵画でも写真でも、イメージは常に「イリュージョニスティック」であるとリヒターは言う。そして、「イリュージョン」とは、より適切に言うと「シャイン」であると述べる。シャイン (Schein) とは、ドイツ語で、光、外観、仮象を意味する言葉だ。リヒターによると、「画家はものの光をみて、それを反復する、つまり、ものそれ自体を生産することなしに、画家はただその仮象を生み出す」⁴¹。これは何を意味するのだろうか。

清水穰は、リヒターの芸術のコンセプトを「任意のものの姿を（具象であろうと抽象であろうと）すべて「シャイン」に変換すること」とであると言い、「シャイン」をリヒターの作品の基本モデルとしてとらえている。「風景、肖像、髑髏や蝋燭、新聞写真、家族写真等々・・・はリヒターにおいてその表象としての機能を失い、純粹なシャインへ、つまり鏡の表面で停止した映像へと転じる」⁴²。そして、イメージを鏡像へと変換する方法は、「鏡面」自体を出現させることであるとする。「鏡面」自体を出現させるとは、「それ自体は不可視でありながら、すべての可視性の基盤となっている平面。いわば二次元の視覚表現にとってのゼロ面を出現させること、可視性の根拠としての「見えないもの」を認識し、それを感覚の領域へ導き出すことである」⁴³。つまり、リヒターが描いているものは「可視性の基盤」そのものであるというのが清水の見解である。

また、リヒターの「もの自体を生産することなしに仮象を生み出す」という言葉は、第一章で検討したエマニュエル・レヴィナスの指摘を思い起こさせる。レヴィナスは、芸術の基本的な機能を「対象そのものの代わりに対象のイメージを差し出すこと」だと考えていた。

芸術は諸々の事物を世界から浮き立たせ、そのことによって事物を一主体への帰属という状態から引き離す。芸術の初歩的な発現形態のうちにみとめられるその基本的な機能

⁴⁰ 『増補版 ゲルハルト・リヒター 写真論／絵画論』清水穰訳、淡交社、2005年、36頁。アミーネ・ハーゼによる1972年のインタビュー。

⁴¹ 同書、267-268頁

⁴² 清水穰『ゲルハルト・リヒター／オイル・オン・フォト、一つの基本モデル』ワコウ・ワークス・オブ・アート、p16

⁴³ 同書、p16

は、対象そのものの代わりに対象のイメージをさし出すことである。⁴⁴

リヒターの言う仮象を、レヴィナスの言うイメージに当てはめることができる。さらにレヴィナスは次のように言う。

現代絵画において事物はもはや、まなざしがひとつの見晴らしとして得る普遍的秩序の要素として重要なのではない。あらゆるところで世界の連続性にひびわれが生じている。個別的なものが、存在するという裸の状態で浮き立っている。⁴⁵

このように「存在するという裸の状態で浮き立って」くるとき、それらの事物は存在の物質性を提示し、「存在の不定形のうごめき」、そして「<ある>という事実そのもの」を露呈することになる。さらに、第一章でも触れたように、このようなレヴィナスの考察を受けて、ジョルジュ・バタイユは、「芸術は諸形体を、それぞれの対象が明確な意味をまとっている世界（活動性の領域、とも言えるだろう）から剥離させる」と言う⁴⁶。私たちは普段は意味を持った世界のなかに生き、その中で活動しているのだが、芸術は事物からそれが持っている意味を引き剥がす。芸術が事物から意味を剥奪することによって、事物が「存在する」ということが示される、すなわち「ある」という事実が示されるのである。そのため、絵画の本質とは「実存するものから実存へとむかう伝達可能な動き」なのである。そして、絵画は「<ある>という事実そのもの」を露呈する。

このことがリヒターの絵画、特にアブストラクト・ペインティングにおいてなされていることではないだろうか。事物のかたちを描かない抽象画とは、徹底的な「意味の剥奪」である。抽象画は、対象のイメージを差し出すことさえ放棄し、イメージそのものとなる。それは、レヴィナスやバタイユにしたがえば、あらゆる意味を抜き取った「存在」の提示、言い換えれば「ある」のエクスポジションということができる。絵画が絵画そのものとして、つまり、イメージそのものとして私たちに向かって傾倒してくるとき、それは何らかの意味を指し示すということではなく、何かを「表象する」ということもなく、絵画そのものとして現前し、諸々の事物から意味を剥離させる。そのようにして、絵画は事物の存在を開示する。そして、絵画は、それを見る私たちをも意味をまとった世界から剥離させる。この作用によって、リヒターのアブストラクト・ペインティングの前で私たちは「ある」ということの前に立たされるのである。

(3) グレー・ペインティング

最後にグレー・ペインティングについて検討してみたい。リヒターはモノクロームで描かれ

⁴⁴ エマニュエル・レヴィナス『実存から実存者へ』西谷修訳、講談社、1996年、104頁 [Emmanuel Levinas, *De l'existence à l'existant*, 2e.éd. augm., Librairie philosophique J.Vrin, 1990, p.83]

⁴⁵ 同書、111頁 [ibid., p.90]

⁴⁶ ジョルジュ・バタイユ「実存主義から経済の優位性へ」『ジョルジュ・バタイユ著作集 14. 戦争/政治/実存：社会科学論集』二見書房、281頁 [Georges Bataille, *De l'existentialisme au primat de l'économie, Oeuvres complètes VI Articles I 1944-1949*, Paris : Gallimard, 1988, p.295]

るフォト・ペインティングでグレーを多用してきたが、本格的にグレー・ペインティングを始めたのは1968年だと言われている。このとき、リヒターは《都市の風景》という連作を描いた。《都市の風景 M1》から《都市の風景 M9》までの9作品の連作である。8作品は都市を上の方から見下ろすようにして建物を荒く描き出している。しかしこの連作の中にひとつだけ、都市を描いていない作品がある。それが《都市の風景 M8（グレー）》であり、一面がグレーに塗られている。これが最初のグレー・ペインティングである。都市を抽象化して描いていくうちに、最終的に画面すべてをグレーで覆い、グレー・ペインティングになってしまったかのようだ。

このようにして、リヒターのグレー・ペインティングは生まれた。その後もグレーのみでキャンバスを塗りつぶす作品を断続的に制作し続けている。さらに、ガラスにグレーのエナメル塗料を施した《8枚のグレー》（2001年）という作品もある。また、グレー・ペインティングは、フォト・ペインティングやアブストラクト・ペインティングと必ずしもはっきりと区別されるものではない。モノクロームで描かれたフォト・ペインティングは、一種のグレー・ペインティングであるとも考えることもできるし、あるいは、さまざまな色彩を混ぜ合わせてアブストラクト・ペインティングを描いていくと、それは究極的にはグレー一色になっていくからだ。実際に、ところどころにうっすらと色が見えているもののほぼグレーで描かれた作品にもリヒターは《アブストラクト・ペインティング》というタイトルを与えているし、《アブストラクト・ペインティング、グレー》というタイトルの作品もある。グレーはリヒターの絵画において要となる色なのである。

リヒターはグレーを特別な色だと考えている。「なぜ色彩を断念するのか」という問いに対して、リヒターは次のように答えている。

灰色は、特別な関係にある色でした。それは無意味さ、無、「～でも～でもないこと」だったのです。灰色はまた、みせかけの現実にたいする自分の考えをはっきりさせる手段でもありました。つまり、現実はこうなっていてそれ以外ではない、と主張する気はなかった。人が作品を現実ととりちがえることを望んでいなかったのでしょうか。⁴⁷

リヒターにとって、グレーは無を示す否定の色である。イメージは常に「本物らしく」見える。この「本物らしさ」をリヒターはグレーによってかき消そうとする。この否定の色がリヒターの絵画にたびたび現れるのは、「本物らしさ」を打ち消すためなのだとすると、グレー・ペインティングは、リヒターがアブストラクト・ペインティングで試みている「意味の剥奪」の延長線上にあると言えるのではないか。グレーこそが、「意味の剥奪」を決定づける色なのではないか。

最初にグレー・ペインティングが描かれた1968年の連作を考えると、描かれた対象は徐々にかたちを失っていつている。それを見ると、グレー・ペインティングが色彩の否定であるだけでなく、イメージの否定なのではないかとも思えてくる。色もイメージも消し去ることがリヒターの目的であるとすれば、それは何を狙っているのか。リヒターはほんとうにイメージを消そうとしているのか。

⁴⁷『増補版 ゲルハルト・リヒター 写真論／絵画論』前掲書、32頁。ペーター・ザーガーによる1972年のインタビュー。

リヒターは次のように述べる。

グレー。それはどんな言葉をも言うこともない。それは感情も連想も引き起こさない。それはほんとうに見えるものでも見えないものでもない。それが目立たないがために、グレーは仲介する能力を持ち、写真のようにはっきりとイリュージョニスティックな方法で見えるようにする能力を持っているのだ。グレーは「無」を見えるようにすることができる。それは他の色が持っていない能力である。私にとってグレーは歓迎すべきもので、無関心、義務がないこと、意見がないこと、形がないことに相当する唯一可能なもののなのだ。

リヒターにとってのグレーとは、「無」を見えるようにするもの、つまり、何かを見えるように仲介する土台である。それは鏡に似ている。私たちは鏡を見ると、鏡そのものを見ているのではなく、そこに映ったものを見ている。鏡がつねに何かを映し出すものであるかぎり、鏡そのものを見ることはできない。リヒターにとってのグレーは、おそらく、そのような性質を持つのではないか。グレーのみから成り立っているキャンバスは、何も映っていない鏡である。それはイメージを否定しているのではなく、むしろイメージの土台を晒している。それは、イメージはどんなイメージでもよく、そこに映るイメージを待っているということである。ここに、ジョルジョ・アガンベンの言う「なんであれかまわないもの」「あるがままの存在」の響きを見てとることもできるだろう。リヒターのグレーは、「どのようなイメージであれ」を意味しているのだ。

また、グレーを使ったアブストラクト・ペインティングやフォト・ペインティングの場合は、それがイメージの土台の上に映り込んだ像であることを強調する。つまり、グレーは、描かれたものがリヒターが言うところの「シャイン」であることを際立たせるのである。リヒターの「シャイン」について、前述したように、清水穰は「鏡面」自体を出現させることだと述べている。これはグレーの色についても同じように言えることであり、グレーもまた、「可視性の基盤」そのもののなのだ。

このことをあらわすひとつの例として、《8枚のガラス》というガラス板を8枚重ねあわせたオブジェを挙げることができる。この作品を見るためにこの作品の前に立つと、そこにはそれを見ている鑑賞者自身が映し出される。普通の鏡であれば実物を正確に映し出すが、ガラス板は何層にも重なって曖昧なイメージを映し出す。そこに映されたものは、フォト・ペインティングにおけるイメージのように、ぶれている。それは、そこに映されたものが「現実」ではなく「映されたもの」でしかないということを示している。この《8枚のガラス》という作品そのものは、その「映されたもの」を見せるための鏡面であり、媒体なのである。鑑賞者がこの作品を見ると、そこにガラス板という「映し出すもの」と、「映し出されたもの」を常に一緒に見ることになる。《8枚のガラス》では、イメージの土台そのものが作品になっているのだ。

グレー・ペインティングもそのようなイメージの土台なのである。「映し出されたもの」はなく、イメージの土台が剥き出しにされている。つまり、それは、何らかの対象の表象ではなく、土台そのもののエクスポジションなのだ。また、アブストラクト・ペインティングやフォト・ペインティングなどの他の絵についても、リヒターはこの「イメージの土台」

の上に描くということを意識しているのではないか。リヒターにとって絵画は、「イメージの土台」の上に描かれたものなのだ。そうすると、それもまた、対象の表象というよりは、そこに露呈されたイメージだ。リヒターの言う「シャイン」とは、剥き出しのイメージである。

リヒターの作品を特徴づける三つの手法、フォト・ペインティング、アブストラクト・ペインティング、グレー・ペインティングについて検討してきた。リヒターはこれらを同時並行で制作しており、それぞれの手法が作品の中で組み合わせられることもある。いずれの手法においても、リヒターが試みているのは「シャイン」を描くことである。この「シャイン」を、剥き出しのイメージ、イメージのエクスポジションとして考えることができるだろう。リヒターの描き出す「シャイン」とは、何かの表象なのではなく、イメージの露呈なのだ。したがって、リヒターは、どのようなイメージであれ、イメージそのものの露呈を試みてきたと言えることができる。フォト・ペインティング、アブストラクト・ペインティング、グレー・ペインティングといった様々な手法は、全てその試みなのだ。

2. 《1977年10月18日》と《September》

リヒターの作品の概要および彼が何を描いてきたのかを検討してきたが、本節では具体的な作品の分析をしながらリヒターが描き出したものについて検討を進めたい。

リヒターは「絵画に何ができるかを試すこと。今日自分はどのように、なにを描けるのか。いいかえれば、今なにがおこっているのかについて、自分自身のために一つの映像をつくろうとし続けることです」と言う⁴⁸。リヒターは何をどう描いてきたのか、どのようなイメージを作り出してきたのか。ここでは、二つの政治的事件をテーマにした作品《1977年10月18日》と《September》を分析し、その分析を通じて、絵画の上で、そして私たちの世界で「今なにがおこっているのか」を考えてみたい。

《1977年10月18日》

(1) 《1977年10月18日》に描かれているもの

リヒターは1988年に《1977年10月18日》という15枚の連作絵画を制作した。これは、1976年から77年に獄中死したドイツ赤軍のテロリストたちに関連したイメージを描いたものである。アンドレアス・バーダー、グルドン・エンスリン、ウルリケ・マインホフなどのドイツ赤軍のメンバーは1972年6月に次々と逮捕された。その後、1976年にマインホフが亡くなり、1977年10月18日にバーダーやエンスリンが亡くなった。いずれも自殺と発表されている。

リヒターの《1977年10月18日》は以下の15枚の作品から成っている。これらの作品に特に順番の指定はなく、展示ごとに配置が変えられる。

1. 若者の肖像 Jugendbildnis (図8)

2. 逮捕(1) Festnahme(1) (図9)

3. 逮捕(2) Festnahme(2) (図10)

⁴⁸ 『増補版 ゲルハルト・リヒター 写真論／絵画論』前掲書。アミーネ・ハーゼによる1977年のインタビュー。

- 4.対面(1) Gegenüberstellung(1) (図11)
- 5.対面(2) Gegenüberstellung(2) (図12)
- 6.対面(3) Gegenüberstellung(3) (図13)
- 7.首吊り Erhangte (図14)
- 8.独房 Zelle (図15)
- 9.レコードプレーヤー Plattenspieler (図16)
- 10.撃ち殺された男(1) Erschossener(1) (図17)
- 11.撃ち殺された男(2) Erschossener(2) (図18)
- 12.死者(女) Tote (図19)
- 13.死者(女) Tote (図20)
- 14.死者(女) Tote (図21)
- 15.葬儀 Beerdigung (図22)

《若者の肖像》は1970年頃に撮影されたウルリケ・マインホフの写真を元に描いた肖像画である。《死者》の3作品はマインホフの死体の頭部の写真を元に描かれた。《逮捕》の2作品は1972年6月のホルガー・マインスの逮捕場面を描いている。《対面》の3作品は逮捕後のグルドン・エンスリンの写真を元に、《首吊り》は1977年10月18日朝に「自殺」死体で発見されたエンスリンの写真を元に描かれている。エンスリンと同じく1977年10月18日朝に「自殺」死体で発見されたバーダーの独房を描いたものが《独房》であり、またその独房の中にあったレコードプレーヤーを描いたものが《レコードプレーヤー》である。このレコードプレーヤーの中に隠し持っていた銃でバーダーが自殺を図ったと発表されている。《葬儀》は1977年10月27日のバーダー、エンスリン、ヤン＝カール・ラスペの三人の葬儀の場面を写した写真にもとづいている。彼らの棺とともに、群衆がシュトゥットガルトの墓地を進んでいく様子である。これらの作品はいずれも写真を元にしており、全てモノクロームで描かれている。

(2)不確定なイメージ

《1977年10月18日》はリヒターの絵画の特徴的技法であるフォト・ペインティング、グレイ・ペインティング、アブストラクト・ペインティングの三つの要素の全てを合わせ持つ絵画シリーズである。まず、この連作はいずれも写真をもとにして描かれたフォト・ペインティングだ。リヒターはこの作品を描くにあたって、この事件に関する多くの資料や写真を集め、その中から何枚かの写真を選び、それを絵画として描き出した。この作品を制作した1988年当時、リヒターはフォト・ペインティングを数年間描いていなかったという。《1977年10月18日》で、しばらくの間使っていなかった方法を再度試みたのである。リヒターの他のフォト・ペインティングと同じように、《1977年10月18日》も写真をもとにはしているが、決してそれを忠実に描き写したものではない。それぞれ程度の違いこそあれ、いずれもぼやけたイメージとして描かれている。この連作の中でいちばん鮮明なイメージは、マインホフを描いた《若者の肖像》であり、ややピントのぼけた写真のように見える。《対面》の三点は、動いている人物を連続して撮影したモンタージュ写真のように描かれている。さらに、テロリストの逮捕の瞬間を描いた《逮捕》2点や三人のテロリストの葬式の様子を描いた《葬

儀》になると、一旦精密に描いた光景をわざとスポンジで塗りつぶしてしまったかのように非常に曖昧なイメージとなっており、抽象画に近い描写になっている。もしそれぞれがこの連作から切り離されて展示され、このタイトルが与えられていなければ、それを観る人は、そこに描かれたイメージが何であるかを即座に答えることはできないだろう。これらの絵がぼんやりと描かれる理由は、それが特定の誰かを描いているというよりは、ある動きを持った出来事を描いているからだだろう。特定の人物を描き出した他の絵と比べて、《葬儀》や《逮捕》は、そこにいるのが誰なのかも、そこで何が起きているかも分からない。とくに《葬儀》は、そこに大勢の人々がいると想定されるのみである。こうした曖昧なイメージは、アブストラクト・ペインティングと呼ぶ方がふさわしい。フォト・ペインティングから出発したアブストラクト・ペインティングである。しかも、それは、グレーのアブストラクト・ペインティングだ。この15枚の絵画はすべて、色彩を持たない。グレー・ペインティングのひとつの展開なのだ。なかでも《葬儀》がもっともグレー・ペインティングに近く、この絵のグレーの度合いをもう少し深めるだけで、描かれたものの形態はまったく消えてしまい、キャンバス一面をグレーで塗りつぶしたグレー・ペインティングになることだろう。グレーが無の色であり、沈黙の色であるとするれば、《1977年10月18日》は否定性に貫かれた絵画である。それは、もちろん、扱っている題材が死であるというところから来ているのかもしれない。グレーという特殊な色と抽象の表現によって、《1977年10月18日》は、色を失い、そして場合によっては形態を失った絵画となっている。そして、色や形態の剥奪とともに、そこからは意味が剥ぎ取られている。

《1977年10月18日》のシリーズでフォト・ペインティング、アブストラクト・ペインティング、グレー・ペインティングのそれぞれの表現手法を組み合わせることによって、リヒターは何を描き出そうとしているのだろうか。ひとつには、リヒターがフォト・ペインティングにおいてそれまでも行ってきたように、写真という固定されたイメージを不確定なイメージに置き換えているということが言えるだろう。写真は「証拠物件」なのだが、特にこの事件における写真は、何らかの意図によって選ばれ、そして公開された「証拠物件」である。そのような写真が人々に示されたことによって、この事件はイメージの中に定着する。固定されたイメージとして人々の記憶に残るのだ。リヒターが、そういった写真を再度絵画として描き出すのは、イメージの定着に対する抗いである。リヒターは、写真によるイメージの固定化に抗して、絵画によってイメージを不安定にするのだ。グレーという色を使うこと、ぼかして描くこと、抽象化して描くこと、それらはすべてイメージを不安定にする方法だ。

絵画として描き出すことがイメージの固定を無効にするひとつの方法だが、それを連作として描くことによって、それはさらに強い効果を生み出す。連作とはモンタージュの作成である。モンタージュはどのような意味を持つのか。ジョルジュ・ディディ＝ユベルマンは次のように言う。

すべてのイメージの行為は、現実の不可能な描写からもぎとられるものである。とりわけ芸術家たちは、明白な経験として知っている―人間による人間の破壊に直面したことのある者なら誰でも―表象不可能に屈服することを拒む。だからかれらは**連作を、すべてに抗してのモンタージュ**を制作するのだ。彼らは厄災が無限に増殖しうるものであることも知っている。カロやゴヤ、ピカソ―のみならずミロやフォートリエ、スチュシェ

ミンスキやゲルハルト・リヒターも—は、あらゆる方向から表象不可能なものに挑みかかり、純粋な沈黙以外のなにものかを導き出そうとする。彼らの作品において歴史的世
界は憑きものに、すなわち想像するという熱病、同じひとつの時代の旋風を取り巻く
様々な形象の—類似や相違の—氾濫になるのだ。⁴⁹

ディディ＝ユベルマンはリヒターの連作をモンタージュとしてとらえ、それを表象の不可能性に対する抗いとみなす。リヒターは、表象の不可能性や沈黙に抗ってイメージを制作しているということだ。「あらゆる方向から表象不可能なものに挑みかかり、純粋な沈黙以外のなにものかを導き出そうとする」ことによって生み出された絵画のひとつが《1977年10月18日》であると言えるのではないか。

しかし、そうであるとする、リヒターが「表象不可能に屈服することを拒」んで描き出したものとは何なのか。《1977年10月18日》における「表象不可能」なものとは何なのだろうか。

(3)肖像画から曖昧なイメージへ

リヒターが《1977年10月18日》で描いているものは、単にあるテロリストの事件の顛末ではない。そこに描かれているのは死である。リヒターはこの連作絵画について次のように言う。

描くことのできないもの、それは私が描いたものです。つまり死者です。まず、私は、全体、そのときあったとおりの世界、生きた現実を描くために、もっと多くを欲していました。大きくて広範囲のものについて考えていたのです。しかし、それから、それは全てまったく異なるように徐々に展開していきました。死の方向に向かったのです。そして、そのことはほんとうに、描くことのできないものではまるでなかったのです。実際に、全くそうではありませんでした。死や苦しみというものはつねに芸術のテーマでした。基本的には、それこそがテーマだったのです。⁵⁰

この言葉にしたがえば、《1977年10月18日》で見出だされたのは、死というテーマだった。

リヒターはこの連作を描くにあたって、多くの写真を収集した。それらの写真のうちに、リヒターは死を読み取っていったのかもしれない。その写真の中には当然死体の写真も含まれているからということもある。だが、それだけではなく、写真というものにはロラン・バルトが言うように、死が含まれているからだ。

撮影された人物や事物というのは、標的であり、指向対象であり、一種の小さな模像であり、対象から発した一種の分身＝生霊である。私はそれを、すすんで「写真」の「幻

⁴⁹ ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン『イメージ、それでもなお——アウシュヴィッツからもぎ取られた四枚の写真』橋本一径訳、平凡社、2006年、161-162頁 [Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Minuit, 2003, p.156]

⁵⁰ Robert Storr, *Gerhard Richter : doubt and belief in painting*, New York : Museum of Modern Art ,2003, p241

像」(Spectrum)と呼ぶことにしたい。というのも、spectrumというラテン語は、その語根によってspectacle(見世物)という語と関連を保ち続け、しかもそのうえ、あらゆる写真に含まれているあの少しばかり恐ろしげなもの、つまり死者の再来＝幽霊をも指すからである。⁵¹

また、バルトは次のようにも言う。

世界中を駆けめぐって、今日の問題をとらえることに余念のない、あの若い写真家たちは、みな、自分が「死」の代理人であることを知っていない。我々の時代は、そうしたやり方によって「死」を引き受けているのである。つまり、「写真家」はいわば猛烈に生き生きとしたものの専門家であり、われわれはその生き生きとしたもの〔写真〕をアリバイにして、「死」を否認しつつ引き受けるのだ。というのも、「写真」は、歴史的には、十九世紀後半に始まる《死の契機》と何らかの関連をもつにちがいないからである。しかし私としては、「写真」の出現をたえず社会的、経済的文脈のなかでとらえなおす代わりに、「死」と新しい映像〔写真〕との人類学的関係をも問うようにしてほしいと思う。なぜなら「死」は、ある一つの社会のなかで、どこかに存在しなければならないものだからである。仮に「死」がもはや宗教的なもののなかに存在しない(あるいは、それ以前よりも少ししか存在しない)としたら、「死」はほかの場所に存在するのでなければならない。その場所というのが、おそらく、生を保存しようとして「死」を生み出す写真映像のなかなのである。もろもろの儀式の衰退と軌を一にして出現した「写真」は、おそらく、宗教を離れ儀式を離れた非象徴的な「死」が、われわれの現代社会に侵入してきたことに呼応するものであろう。⁵²

バルトによると、現代における死の引受先が写真なのである。しかし、絵画もまた死の引受先としての役割を持っているということができる。だからこそ、リヒターは、写真の中に含まれた死を絵画によって表現しなおしている。

リヒターは《1977年10月18日》で死をどのように描き出したのだろうか。これらの連作には特定の順番はつけられていないのだが、時系列に並べてみると、マインホフの肖像画《若者の肖像》からバーダーたちの葬儀の場面である《葬儀》へと至ることになる。リサ・サルツマンは次のように言う。

この連作の語りは、最初の絵を除き、たゆみなく死に向かって進んでいる。文字通り死を主題として描写するより前でさえ、そうである。言い換えると、最初の絵は、それに続いて描かれる全ての場面よりも時間的に先行している。それは、バーダー・マインホフのグループの創設や、このグループが崩壊していく急激な動きが起こる時よりも前のことを描いている。まさにその最初の肖像画を除いて、これらの絵が描いているものと

⁵¹ ロラン・バルト『明るい部屋：写真についての覚え書き』花輪光訳、みすず書房、16頁 [Roland Barthes, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris : Gallimard Seuil, 1980, pp.22-23]

⁵² 同書、114-115頁 [ibid., pp.143-144]

は、動きの消滅であり、メンバーの消滅である。この連作は、逮捕、投獄、死、埋葬を描いている。⁵³

サルツマンによると、《1977年10月18日》の連作は「動きの消滅」なのだ。また、動きが消滅に向かうときに、ある移行が起こっている。

そしてまさに、この喪失の具体化において、特定のものから一般的なものへ、特定ものから象徴的なものへ、知られているものから知られていないものへ、絵画的なものから無気味なものへという動きのなかで、リヒターの連作はただちに、永続的に、記憶の仕事の可能性を実行しているし、またそれを禁じてもいる。⁵⁴

したがって、この連作は、マインホフの肖像画を起点として「一般的なもの」「象徴的なもの」「知られないもの」「無気味なもの」へと向かっているひとつの動きの中にあるというのがサルツマンの見解である。

また、それを、肖像画から曖昧なイメージへ移り変わっていくイメージ群として見ることもできるだろう。《1977年10月18日》の連作は、一人の女性の肖像画から始まり、死体の連作が何枚か続き、レヴィナスの言う「存在の不定形のうごめき」の中にいるような群衆の曖昧なイメージによって終わる。言い換えると、一人の名前を持った特定の人物の眼差しに始まり、そして死を通過して、誰でもない「存在」に至るという流れの中にあるというふうに読み取ることができる。

《1977年10月18日》の最初の絵画《若者の肖像》はじつとこちらを見つめている。この視線によって、私たちがこの絵を見ているのか、私たちがこの絵に見られているのか分からなくなる。この肖像画を、もう一度ジャン＝リュック・ナンシーの肖像の解釈に沿って考えてみよう。ナンシーは、肖像の眼差しは「無をまなざしている」と言い、そして、まなざすとは「主体を前へ送り出すこと」であると言う⁵⁵。さらに、肖像画は「しかじかの主体を白日のもとに到来させるその場所である」⁵⁶と述べる。それは、肖像が「剥きだしの主体そのものの肖像となり、画家自身と描くこと自体の肖像となる」⁵⁷からであり、そしてまた、その肖像の眼差しによってその肖像を見る私たち自身が「主体」として召還されるからである。肖像の眼差しによってこそ、私たちの主体は成立する。そのようにして「主体」が成立すると考えると、「主体」とは受動的なものとしてしかありえない。肖像画が指し示すのは、そのような受動的な「主体」である。リヒターの描く《若者の肖像》を前にして、私たちは受動的に「主体」として召還される。したがって、《1977年10月18日》の連作は、このような見る者

⁵³ Lisa Zaltzman, *Gerhard Richter's Stations of the Cross: On Martyrdom and Memory in Postwar German Art*, Oxford Art Journal 28.1, Oxford University Press 2005, p.42

⁵⁴ Ibid., p.44

⁵⁵ ジャン＝リュック・ナンシー『肖像の眼差し』岡田温司／長友文史訳、人文書院、2004年、61頁 Jean-Luc Nancy, *Le regard du portrait : frontispice de François Martin*, Paris : Galilée, 2000, p.74]

⁵⁶ 同書、21頁[ibid., pp.27-28]

⁵⁷ 同書、45頁[ibid., p.56]

の「主体」の呼び出しから始まるのである。

そしてその肖像画のあとに続くのは、《首吊り》《撃ち殺された男》《死者（女）》といった死体のイメージである。こうしたイメージは、写真であれば目を背けるだろうが、絵画の死体は写真の死体よりも「見るに耐える」ので、私たちは図らずもそのイメージを直視することになる。絵画だからこそ、死体のイメージを直視することが可能になるのだ。また、絵画によって死を見せることが可能になる理由について、ロバート・ストーは次のように述べている。

私たちは写真の中に覆いのない死を見ることができる。他のメディアにはそれはできない。しかし、写真は私たちに死をじっと見つめさせるのではない。死をじっと見つめるには持続が再び問題となる。時が過ぎて行くということがなかったら、捉えられた時の描写はトートロジーとなり意味のないものとなるからである。⁵⁸

絵画は時間を含み込んだメディアであるために死を表現することができ、絵画は私たちに死をじっと見つめさせる。

私たちは死体のイメージを受け取り、それとともに、彼らが死んでいることを認識する。彼らの死を認識するということは、彼らの死を受け取ることでもある。特に死体でもあり「顔」でもある《死者（女）》は私たちのとても近くにあり、それが差し出す死を私たちは受け取らないわけにはいかない。その受け取るという行為が、「この人は死んでいるんだな」という単純なつぶやきでしかないのであっても、それを受け止めているということに変わりはない。もう一度ナンシーの思考に沿って考えてみるとすれば、死とはナンシーの思考において、共同体の開始を告げるものではなかっただろうか。それは、死が、誰かによって受け止められることを待っているものであり、他者によって死が受け止められることによってしか死が成り立たないからだ。したがって、死を受け止めるということのうちに、私たちが共同の存在であることが確認できる。死が私と他者を結びつけるものとなる。誰かの死を受け止める者としての「私」が存在する。そのように考えると、リヒターの死のイメージは、それを見る私たちに死によって開示される共同体を知らせるものでありうる。

肖像の眼差しによって私たちは主体として渋々呼び出され、そして死体のイメージとともに他者の死を渋々受け取るわけであるが、そこで私たちが「主体」として召還されるとしても、それはけして一人で独自に完結するような「主体」としてではない。イメージを受け止め、死を受け止める担い手として受動的にアサインされた受け身の「主体」である。それは自己意識の中断でもあり、そのために「脱自」となる。リヒターの《1977年10月18日》の連作において、私たちは最後にグレーの混沌の中にあるどろんとした群衆のイメージの前に立たされる。《葬儀》の場面である。そこには群衆が描かれているものの、その人々は個別のかたちを取っていない。そのために、彼らは個々の人間であるというよりは、何をも形作ることのない「存在」の中に見える。葬儀に立ち会う人々は、死に触れるという共同の出来事を分かち合っているのだろうか。そうであるとするならば、この絵画のイメージがとてもぼんやりとしている理由が分かる。ここに描き出されているのは、死すなわち人間の有限性の前に晒された人々の「脱自」という状況である。死を通した「脱自」の経験に

⁵⁸ Robert Storr, *Gerhard Richter : doubt and belief in painting*, op.cit., p242

よって、存在そのものへと、つまり「＜ある＞という事実そのもの」へと向かっていく。そして、そこにのみおいて可能になる私と他者の共同性が、この絵画のイメージの中に現れている。

《1977年10月18日》は死をモチーフとした作品であるため、この絵画のイメージから死と共同性について考えることが可能である。しかし、絵画がその起源からして不在をモチーフとしていたとすれば、リヒターによって描かれたある特定の絵画がたまたま共同性を開示するのではなく、絵画はつねに共同性を指し示していると言える。さらに、絵画の不確定のイメージ、永続的な宙吊り状態は、受け止める相手を待っている死や他者と類似しているようにも見える。

美術館や展示会といった空間では、鑑賞者たちは作品を見ることを共有する。偶然誰かと並んで作品を見ることになるが、それは誰でもよいのであって、誰でもよい誰かのとの偶然の出会いがある。作品が私たちを結びつけるのだ。それは、相互に呼び出されるような出会いであり、その意味で、ナンシーの言う「共出現（召喚）」があり、私たちの共同性の位相がある。展示（エクスポジション）の場とは、そのような共同性、つまり潜勢力でしかない存在が共同性を生きる場なのだ。

《September》

(1) 《September》に描かれているもの

2005年、リヒターは《September》⁵⁹と題する絵画を制作した（図23）。それは一見、アブストラクト・ペインティングに見える。縦52cm横72cmの比較的小さいこの作品は、キャンバスの上で、グレーと薄いブルーが混ざりあっている。リヒターの抽象画に特有のキャンバスの表面をへらで引きずったような跡が横方向にのみつけられている。それによって上半分はほとんどイメージがかき消され、濃いグレーのみになっている。画面右側に二つの立方体のようなものがグレーで描かれており、画面の下半分ではその立方体を貫通するような荒々しい線が何本か引かれている。

この絵は、ある写真をもとに描かれている。それは、2011年9月11日のアメリカ同時テロ多発事件が発生した時の世界貿易センタービル・ツインタワーの写真である。リヒターが描いた二つのグレーの立方体はツインタワーであり、そして上半分を覆う濃いグレーはタワーから吹き出した黒煙だろう。

《September》の元となったと思われる写真が、リヒターの写真コレクションの作品《アトラス》の中にある⁶⁰。《アトラス》の中の744番目の《Stripes, WTC》というタイトルがつけられたパネルである。このパネルの左側にはストライプの絵画作品の図案と思われるイラストが三つ並べられており、右側には2011年9月11日の世界貿易センタービルの写真が4枚並べられている。ただしその4枚は、もともとはひとつの同じ写真で、最初のひとつがおそらく新聞などから切り取ったオリジナルで、他の三枚はそのオリジナルを拡大したり反転させ

⁵⁹ この絵のタイトルは、ドイツ語から英語への翻訳ではなく、もともと英語であるため、ここでも《September》と表記する。また、リヒターは1989年に《January》《November》《December》というタイトルのアブストラクト・ペインティングも制作している。

⁶⁰ 《アトラス》はリヒターが絵画制作のために収集した写真のアーカイブであるが、数枚ずつ一つのパネルに貼付けられ、展示される。1962年の写真から始まり、アーカイブは時代とともに増えていく。

たりするなどの加工を加えたものである。この写真をもとにして、リヒターは絵画作品《September》を描いているのだ。

《September》は、手法としては、写真を元にしたフォト・ペインティングなのだが、そのイメージはほとんど抽象化されているため、フォト・ペインティングとアブストラクト・ペインティングの組み合わせだと言うことができるだろう。リヒターは写真を決して鮮明には再現していない。イメージが消されているだけではなく、まだ形状を留めているタワーの部分でさえも、かなりぼやけた輪郭で描き出している。しかも、通常のリヒターのフォト・ペインティングが写真のように描いたものをぼやけさせることによって、そこに動きや時間を与えていたのとは反対に、《September》はイメージをぼやけさせることによって時間をそこから抜き取っているかのように見える。そこには時間がなく、リアルさもない。そのため、写真を元に描いているとは言っても、写真のイメージからはかけ離れている。さらに、画面の上の部分がグレーによって消されている。このため、この作品はフォト・ペインティングでありながらアブストラクト・ペインティングでもある。あるいは、フォト・ペインティングからアブストラクト・ペインティングへの移行中のイメージだと言うこともできるだろう。そして、このイメージを抽象へと導いているのはグレーの色である。大部分がグレーの色調であることから、この絵画をグレー・ペインティングのひとつとして分類することもできるだろう。リヒターにとって、グレーは無を表す色だ。《September》はグレーによって抽象へ、そして無へと向かっている。フォト・ペインティング、アブストラクト・ペインティング、グレー・ペインティングというリヒター特有の手法が組み合わされたこの作品は、それぞれの特性をすべて保ったまま、イメージのかき消しのさなかにある。

なぜ、2001年9月11日の写真のイメージをリヒターは絵画のなかに持ち込まなければならなかったのだろうか。すなわち、なぜ、この写真のイメージをアブストラクト・ペインティングやグレー・ペインティングに変換していくのだろうか。そして、それによって、この絵画は何を見せるのか。

《September》を検討するための手掛かりとして、まずは《1977年10月17日》と《September》を比較してみたい。この二つに共通するのは、ジャーナリスティックな写真、不特定多数の人々が見た写真のイメージをもとにして描かれていることである。また、どちらも死をテーマとしている。《1977年10月17日》が死んだ人々を描いているのに対して、《September》は今まさに人々が死んでいこうとする瞬間を描いているからである。二つともテロリズムという題材に関係しているとも言えるが、そのことはあまり重要ではなく、この二つが死に結びついていることの方が重要だ。そして、《1977年10月17日》が事件から10年が経ってから描かれ、《September》は事件から4年後に描かれているように、どちらの作品も事件からしばらく時間が経過してから制作されている。異なる点は、《1977年10月17日》が15枚の絵画からなるモノクロームの連作であるのに対して、《September》は色を使った一枚だけの作品であるということ。そして《1977年10月17日》とは異なり、《September》は詳細な日付をタイトルにしてはいないこと。《1977年10月17日》には人間（あるいは死体）が描かれているが、《September》には人間は一人も見えていないことである。このような《September》と《1977年10月17日》との共通点と相違点から何が言えるだろうか。

(2)ひとつのイメージ

2001年9月11日のニューヨークを捉えた写真は数多く存在する。プロフェッショナルな報道写真家が撮影したもの、何度もテレビで流された映像、たまたまそこに居合わせた人が撮影したもの、遠方から撮影したもの等。何度も私たちの目に触れるものもあれば、誰の目にも触れなかったものもあるはずだ。そのなかから、リヒターは、この出来事が「スペクタクル的」であると思わせるようなひとつの光景を選んだ。それは、世界中にほぼリアルタイムで配信された、ツインタワーが炎上しているイメージである。おそらく、リヒターの《September》が911の光景であるということが多くの人に分かるのは、その元となった映像のイメージがあまりに有名だからだろう。このツインタワーのイメージについて、画家アンゼラム・キーファーは次のように述べている。

ワールド・トレード・センターへの攻撃を行ったオサマ・ビン・ラディンにとって、問題となるのは、命を奪い取ることや行為そのものではなく、テロリストの直接的な行動でさえなく、象徴的な目的のためにイメージを作り出すことだった。ひとりの人としての彼自身のイメージや、攻撃を成し遂げるという能力は、彼にとってほとんど問題ではなかったと私は確信している。彼は人々を救うことに関心を持たなかったのと同じように、人を殺すことに関心を持っていない。彼にとって重要なのは、イメージの生産と、その象徴的な力である。彼は、人間が最初に月に降り立ったときのイメージ以来、私たちが見たなかでもっとも完全なイメージを作り出した。そのイメージは、芸術家が創作する力を持っているのと同じように、ひとりの人間の想像のなかに生まれたものだった。完璧に近いひとつのイメージ。単にバーチャルにではなく、イデオロギー的に、そして具体的に、その意味がそれを受けとる人たちに関わるような、そういうイメージである。⁶¹

リヒターが《September》を描くにあたって選び出したのは、キーファーの言うところの「完璧に近いひとつのイメージ」だった。《1977年10月17日》が連作であるように、《September》も様々な視点から撮られた写真を元にすることもできたはずであるが、リヒターはあえてそうしなかった。《September》が一枚のみなのは、このツインタワーというひとつの光景が911を代表していて、このイメージに911が集約されてしまっているからではないだろうか。そして、そのようなひとつのイメージへの集約という事態にこそ、リヒターは絵画で応答しなければならなかったのではないか。

美術評論家のロバート・ストーは、リヒターの《September》に関して、一冊の本を書いている⁶²。ストーの《September》に関する指摘をいくつか確認したい。まず、ストーは、イメージの再生産はベンヤミンが言うところの「アウラ」を枯渇させただけではないと言う。特に、写真から絵画を制作するという方法でイメージを再生産するとき、オリジナル特有の色やトーンやタッチは消し去られる。それは、絵画の上で情報のすべてが均質化されているということを意味する。特に《September》のイメージの再生産ほど、このことを効果

⁶¹ Anselm Kiefer, *L'Art survivra à ses ruines/ Art will survive its ruins : Anselm Kiefer au Collège de France*, Edition du Regard, Fayard, Paris, 2011, p225

⁶² Robert Storr, *September : a history painting by Gerhard Richter*, London : Tate

的に示したものはない。そして、そのイメージの再生産の効果によって、それが描き出す対象は、見る者から遠ざけられることになる。また、カメラの場合はある光景を「覗き見」するように捉えるのだが、リヒターが絵画によって行おうと試みていることは、そのようなカメラの視線とは真逆で、見る者の「見たいという欲望」も「死を把握したいという欲望」も満たすことなく、その欲望の対象を見る者の手の届かないところに遠ざけることであるとストーリーは言う。そうすることで、その場面をできるだけ「脱—スペクタクル化」するのだ。ストーリーは、「リヒターの戦略は、それらを描き、そしてそのイメージを破壊し、相殺することである」と述べる。つまり、ストーリーによると、リヒターは絵画で911のイメージを描き出すことによって、逆にそのイメージを破壊し、それを私たちから遠ざけるのである。たしかにリヒターはイメージを否定するかのように画面をぼかし、それが何か一見しただけでは分からないほどにイメージを曖昧にしている。

ストーリーはリヒターの絵画が「脱—スペクタクル化」を試みていると言っているが、それは、よく言われているように、ツインタワーから煙が吹き出している光景の写真がきわめてスペクタクル的だからだ。それは世界中に配信されたひとつのイメージである。このイメージを介してそこで起こった出来事は世界中で共有された。そして、世界中がこのひとつのイメージを共有するとともに、このイメージこそが国境を越えて世界を「ひとつ」にまとめあげてしまったようにも思われる。

ところで、ストーリーの本は『September : a history painting by Gerhard Richter』というタイトルではあるが、この本の中でリヒターの作品《September》について本格的に扱うのは最終章である第4章の部分のみである。ストーリーはそれ以外の多くの部分を、彼自身がニュー Yorker として経験した2001年9月11日とその後しばらくの期間についての記述に割いている。ストーリー自身の個人的な記録や、彼の家族や友人たちの行動の記録である。それを読むと、彼らにとってその出来事はそれぞれの視点でしかとらえることができなかったものであることが分かる。そして、そのために彼らはそれぞれの記憶を持ち、それはけして「集合的記憶」とはなりえない。しかし、一方では、その場にいなかった人々にとっては、この事件はひとつのイメージのみに収斂していく出来事のように見える。そしてあたかも「集合的記憶」があるかのように振舞う。なぜそのようなことが起きるのだろうか。集団的記憶と写真によるイメージとの関係について、スーザン・ソントグは次のように述べている。

誰もが知っている写真は、今や、社会が問題とする、あるいは問題だと公言している事柄を構成する一部である。社会はそのような事柄を「記憶」と呼ぶが、それは究極的にはフィクションである。厳密に言うなら、集団的記憶というようなものはない。集団的記憶は集団的罪と同様に、一連の虚偽の概念を構成している。だが集団的教訓は存在する。

あらゆる記憶は個人的なもので複製不可能であり、個人とともに死ぬ。集団的記憶と呼ばれるものは、記憶することではなく規定することである。これが大事なのだ、それはこういうふうにして起こったのだ、というふうに。そして記憶をわれわれの心に閉じ

集合的記憶というものは存在しないが、何らかのイメージが私たちに集合的記憶があるという錯覚を与える。私たちの多くは、実際、2001年9月11日の出来事が何だったのか知らない。誰がなぜそれを行ったのかも分からないままである。それにもかかわらず、そのイメージを一種のスペクタクルとして共有し、私たち自身が同じ状況を経験したかのように感じる。世界中が共有するひとつのイメージがあり、それが「集合的記憶」、あるいは「歴史」を作る。この出来事から派生した他の出来事も、このひとつのイメージからその行為の正当性を引き出しているようにも見えるほどである。

炎上するツインタワーのイメージが世界をひとつにまとめ上げ「集合的記憶」を作ったものであるとすると、リヒターの《September》はその光景を絵画として描き出すことによって「集合的記憶」があるという幻想に対抗し、そして、記憶をひとつのイメージに収斂させてはならないということを私たちに示しているように見える。そこにリヒターがこの出来事を、この写真を、このひとつのイメージを絵画にした理由があるのではないか。

《September》は煙を吹き出すツインタワーを描いているというよりも、それが何なのかは正確には分からないということを描いている。リヒターはそこにグレーという「無」の色を与えている。この絵画は「光景」を見せていない。写真が私たちから感情を引き出したり私たちに何かを判断させたりするのは反対に、リヒターの絵画は私たちの思考を保留させているようである。グレーという「無」の色や、イメージの抽象化によって、その思考の保留が可能となる。

(3) 死のイメージ

2001年9月11日の出来事がひとつのイメージに集約されてスペクタクル化されていたとすれば、そのスペクタクル化の下に隠されたのは人々の「死」だった。《1977年10月17日》と《September》の共通のテーマは、まず何よりも、死である。《1977年10月17日》に人間（あるいは死体）が描かれているのとは異なり、《September》には人間は見えない。しかしそれは明らかに人々が死んでいく瞬間のイメージである。遠方から見られ切り取られた光景の中で、それぞれが人のかたちを見せることなく死んでいった。

ロバート・ストーは、リヒターの《1977年10月17日》と《September》を「歴史画」とみなしている。ストーは《1977年10月17日》について論じながら、「リヒターは歴史画というジャンルを回復させた」と述べており⁶⁴、さらに《September》についても歴史画だと断言している。これらの絵画はなぜ歴史画だと言えるのだろうか。それを考えるためには、歴史画が何であったのかを思い起こしておく必要があるだろう。歴史画は、多くの場合において、死を扱ってきた。ジャック＝ルイ・ダヴィッド以前の画家たちが「歴史的出来事」として描いたのは、劇的な死のスペクタクルであり、また、ダヴィッド以降の近代の歴史画は、同時代における名もなき人々の死を描いてきた。「歴史画」は画布の上に、意味の与えられて

⁶³ スーザン・ソントグ『他者の苦痛へのまなざし』北条文緒訳、みすず書房、2003年、83-84頁[Susan Sontag,

Regarding the Pain of Others, PICADOR, 2003, http://lensbased.net/files/catastrophe/18541-regarding_the_pain_of.pdf, pp.67-68]

⁶⁴ Robert Storr, *Gerhard Richter : doubt and belief in painting*, op.cit., p.251

いない死を晒してきたのである。ギュスターヴ・クールベの《オルナンにおけるある埋葬式の、人物像によって構成された歴史画》（1850年）がそれをもっともよく表した作品だ。横6.6メートル縦3.1メートルの巨大なキャンバスには、オルナンという村で行われている誰かの埋葬式に群衆が参列している様子が描かれている。そこには特に物語があるわけではなく、「歴史的人物」が埋葬されているわけでもない。名もなき人の埋葬の場面を、クールベはあえて「歴史画」と呼び、無名の人の死を「歴史」として扱ったのである。リヒターの絵画は、この「歴史画」の系譜に当てはまる。ストーは、リヒターが画家としてのキャリアの始めから、「大きなカタストロフィや凶悪犯罪というよりも日常の死やありふれた犠牲に焦点を当ててはいるものの、死のイメージや戦争やその破壊に関するものを数多く」描いてきたと述べる⁶⁵。それがもっとも顕著に示されている作品が、《1977年10月17日》と《September》なのだ。リヒターが描くのは現代における死であり、それは現代の「歴史画」である。

古代ローマの「イマーゴ」の例をみても、あるいは絵画の起源に関する神話をみても、イメージを作り出すことはもともと死に関係していた。ただし、イメージがスペクタクル化されることによって、イメージの制作と死の結びつきは隠れたものになっていた。テロや戦争の映像が氾濫していても、そこで生じた多くの死を、私たちは見ていない。911以降のイメージについて、港千尋が次のように述べている。

一回限りの生をもってこの世に生まれた人間には、存在か不在かのどちらかしかない。わたしたちは不在でありつつ、存在することはできない。ところがイメージは、存在と不在を同時に表すことができる。描かれた人間は、描かれたものとしてそこに在りつつ、同時に不在である。すべての遺影は、そのために撮られている。彼や彼女はこの世には不在であるが、写真としてそこに在る。これらのイメージは「不在を反映する」ために存在していると言ってもいいだろう。イメージはその内に葛藤を抱えており、イメージをつくる者は否が応でもこのパラドクスに巻き込まれる。人間はこのイメージの二重性のなかから、生と死をめぐる深遠な思想を紡いできたのではなかったか。影に死者を恐れる感性がなければ、影絵も幻燈も生まれなかっただろう。

しかし9・11以降増殖しているイメージは、そうではない。イメージが情報を伝えるための手段としてとらえられ、メディアとしての役割がひとり歩きし、場合によっては視聴率や支持率といった統計上の数字を上昇させるための「演出」であるとすら考えられている。⁶⁶

単なるメディアとして他の何かのために利用されるイメージが氾濫している。つまり、イメージの「聖性」は失われ、凡庸可したということである。そのことによって、イメージが不在を表すものであるということが忘れられていく。そのような状況の中で、リヒターは絵画として《September》を描き、そうすることでイメージと不在との結びつきを再度確認しているのだ。《September》のイメージは、ツインタワーの曖昧な描写のうちに、そのイメージのかき消しのうちに、不在を現出させている。《September》に人の姿は表されてい

⁶⁵ Robert Storr, *September : a history painting by Gerhard Richter*, op.cit., pp.60-61

⁶⁶ 港千尋『影絵の戦い——9・11以降のイメージ空間』岩波書店、2005年、172頁

ないが、それにもかかわらず、それは、多くの人々の目に見えない死を含んだイメージである。そこには不特定多数の数えることのできない死が含まれている。実は、そこには、3000人の死だけではなく、のちにこの出来事が「戦争」という形につながって行き、そこで生じるであろう死も含み込まれているとさえ言えるかもしれない。

リヒターが《September》を制作したのは事件から4年経った2005年だった。絵画による応答は事件からすぐに行われることはなく、「むしろ、彼の恐怖の視覚化は延期され、静かに現れ出てきた」のである⁶⁷。しかし、その4年のリヒターの「延期」の間には、アフガニスタンのターリバーン政権に対するアメリカ合衆国および有志連合諸国の攻撃やイラク戦争が起こっている。それらの攻撃の後にリヒターは《September》を描くことになる。そして、彼は《September》に先立って、2004年に《War Cut》というイラク戦争を題材とした作品を制作している。

《War Cut》は絵画の写真とテキストを組み合わせた本であり、2004年に出版された。リヒターが1989年に描いた一枚の抽象画《アブストラクト・ペインティング no.648-2》の細部を撮影した216枚の写真と216のテキストによって成り立っている。写真の隣に配置されたテキストは全て、2003年3月21日と22日のドイツの新聞「フランクフルター・アルゲマイネ」から引用された記事だ。なぜこの日付が選ばれたのか。リヒターは次のように説明する。

「戦争が開始された日付というのは際立った日付であり記憶に残ります。たとえばヒットラーの宣戦布告の日、1939年9月1日などです。けれども、3月21日、22日が、たとえば9月11日のようには人々の記憶に焼きついているとは思えませんかね」⁶⁸。2003年3月21日というのはイラク戦争が開始された日付なのだ。しかし、リヒターが言うように、「人々の記憶に焼き付いている」日付ではない。911は出来事を示す名前に日付が与えられているのに対して、イラク戦争の開始の日付は人々の記憶に残っていない。その点からだけでも、ある種のマスメディアの操作があるように思われるのだが、イラク戦争に関する多くの写真や動画のイメージが氾濫しているにもかかわらず、それらのイメージは「情報を伝えるための手段」であり、ある場合は何かのための「演出」であるように見える。イメージ操作のようなものすら存在する。このような状況に対して、リヒターは《War Cut》のイメージにアブストラクト・ペインティングを選んだ。ここで使われている《アブストラクト・ペインティング》はもともととはイラク戦争とは何の関係もない作品である。リヒターは1989年に描いたその絵の細部の写真を撮って、しばらく放置しておいたのだと言う。そして、イラク戦争が起き、《War Cut》にその写真を使うことになった。そうしたとき、この絵画は「空撮、炎上する油田、水たまり、血」のようにも見えてくる⁶⁹。リヒターがこの本を作った理由は、イラク戦争を「まるでちがった側面からみることを試みたかった」からだと言う⁷⁰。つまりそれは、テレビの映像や新聞の写真によってではなく、ある抽象絵画をとおして戦争を眺めてみることである。

こうしたイラク戦争についての表現を行った後で《September》が描かれたのだった。《1977年10月17日》との比較で際立つのは、《September》にしても《War Cut》にして

⁶⁷ Kate Palmer Albers, *Reading the World Trade Center in Gerhard Richter's Atlas*, Art History Volume 35, Issue 1. February 2012, p.153

⁶⁸ 『増補版 ゲルハルト・リヒター 写真論／絵画論』前掲書、208頁

⁶⁹ 同書、212頁

⁷⁰ 同書、213頁

も、そこで起こっている出来事は必然的に人々の死とつながっていて、それこそが問題となっているのだが、これらの作品に死体はひとつも見えないし、死が直接的には全く見えないことである。しかし、逆に言うと、そこには、かき消されて見えなくなった多数の死が描かれている。ツインタワーで死体さえ見つからなかった人々が大勢いる。リヒターの《September》の「タワーのまわりに吹き飛んでいるものは建物の破片だけではなく、2752人の命の結晶である」⁷¹。そしてそれは2752人にとどまらない。アフガニスタンやイラクで数えられることも記憶されることもない死が無数にある。少なくともニューヨークの死者は名前を読み上げられて追悼されるが、アフガニスタンやイラクでは誰が死んだのかさえも分からないし、誰の記憶にも残らない人々がいる。《September》のグレーの中に、ツインタワーのイメージのかき消しの中に、そういった記憶にさえ残らない無数の死が描かれているように見える。《September》は、このイメージを見る者に、イメージを受け渡すと同時にそのような無数の死をも受け渡しているのではないか。

《September》では、死は目に見えるようには描かれていない。だが、その目に見えない無数の死を私たちは絵画を介して受け取ることになる。そして、ツインタワーは絵画として描かれることによって、それが持っていた意味が剥ぎ取られ、私たちはそこに、意味をまとった世界からの剥離を見ることになる。《1977年10月18日》には有限性に晒された人々の「脱自」という状況が描かれているが、《September》においては、この絵を見る私たち自身が「脱自」を経験する。リヒターのアブストラクト・ペインティングとはそのような「脱自」の経験を促すものではないだろうか。アブストラクト・ペインティングは私たちが思考しえないものを提示し、私たちの思考を保留する。しかし、そこにはまた、私と他者の共同性が確認される契機があり、イメージと死の受け渡しによって開示される共同性を示しているように思われる。

3. リヒターにおけるエクスポジション

第二章で述べたように、近代のプロセスのなかで推し進められた「個人化」に対する反動として、20世紀には共同体への回帰、あるいは新しい共同体の創設を求める動きが出てきた。そして、共同体を作り出すことが政治的目標として掲げられ、ナショナリズム、全体主義、共産主義といった様々な運動を引き起こしてきた。しかし、そうした政治的運動によって破滅的な経験を経た現代においては、むしろ共同体とは不可能なものであると認識されるに至っている。共同体が不可能だというのは、共同性とは私たちが存在するということそのもののうちに既に生起しているものであり、何らかの実体として実現されるようなものではないからだ。存在の前提条件となる共同性はすでにあるが、そこで共有されるべきものがあるというのではない。政治的共同体は幻想でしかない。

現代絵画も同じような状況に置かれている。それは、絵画を受容するときに共有されうる前提が何もないからである。このことは、絵画の自律という言葉で言われてきた。絵画が参照したり指し示したりする物語はなく、絵画はそれ自身として鑑賞者の目に触れる。リヒターの絵画が「シャイン」であるというのはまさにそのことであり、「鏡面」も含めてそこに見えるものが全てである。政治の領域で模索されてきた共同体が不可能なものであることが認識される一方で、芸術の領域においては「共有されるもの」はもはやないということが

⁷¹ Robert Storr, *September : a history painting by Gerhard Richter*, op.cit., p.49

示されている。このように共有すべきものがないということ、共同体が不可能なものであることが現在私たちに示されている状況である。

ジャン＝リュック・ナンシーは共同体が死によって開示されると言ったが、それは共同体がそもそも成り立ち得ないということを意味する。私たちが共同性に到達する唯一の契機が死であるとすれば、それは共同体を「生きる」ということが不可能であることを示しているからだ。死によって、共同性は知らされる。だが、それは単に知らされるだけである。そのように単に露呈されるだけの潜在的な共同性が私たちにとって唯一可能な共同性である。

こうした共同性をもっともよく表現するのが、死や暴力や破壊の場面に結びつくようなモチーフを含んだ絵画だ。もはや共有されるべきものは何もない状況において、絵画を描くことが不可能であるように見えるときに、リヒターはイメージのエクスポジションを行う。リヒター自身は、彼が描いているものが「シャイン（仮象）」であると言う。それは、彼の絵画が対象の表象ではなく、「シャイン」であるということを意味するだろう。「シャイン」の絵画とは、イメージのエクスポジションにほかならない。そして、《1977年10月18日》にしても《September》にしても、そのイメージは死を含み込んでいる。それらのイメージの露呈のうちに死が露呈されているのである。そして、そうしたイメージが私たちに対して露呈されるとき、私たち自身もイメージの前で露呈されることになる。それは、私たちにとって唯一可能な共同性の生起である。

第3節 アンゼルス・キーファー

アンゼルス・キーファーの作品のテーマは、古代の神話、キリスト教的な要素、ユダヤ教のカバラ思想に関するもの、そして、大戦期や戦後のドイツといったように、非常に多岐に渡っているように見える。ただし、さまざまな領域からテーマを選んでいるように見えても、その素材は、ほとんどが「ヨーロッパ」固有のもの、つまりヨーロッパ文化の地層に深く流れるもの限定されている。また、直接のテーマに取り上げる時代は、1945年から少し先のあたりまで、つまり、第二次世界大戦の痕跡が残っているあたりまでに限定されている。それは、キーファー自身が生まれた頃までということでもある。

キーファーの作品はある意味できわめて象徴的だが、だからこそ、それを歴史画の系譜に置いて考えることもできるだろう。第1章で述べたように、かつて歴史画は神話や古代の物語を描いてきた。そして近代以降の歴史画は、多くの場合、そのなかに死のモチーフを孕みつつ、時代をしるす出来事を描き出してきた。キーファーもまた、歴史的出来事のなかに死のモチーフを漂わせながら、その象徴的な意味を描き出す。そして、特にドイツを扱った作品に見られることだが、象徴的なイメージの配置のなかに、共同性の死と再生といったテーマを含み込んでいる。

キーファーは絵画だけではなくインスタレーションの制作も行っているが、彼にとって、絵画とインスタレーションは区別されるものではない。絵画のなかには藁や鉛や、ときには大きなオブジェが取り入れられる。また、キーファーの絵画の多くは、時とともに物質的に生成変化していくように作られている。そのため、キーファーの絵画は単なる「イメージ」の提示なのではなく、その「イメージ」は物質性を晒し、そして物として晒されているのだ。

こうした物質的なイメージにおいて、いったい何が示されているのか。ここでは、ドイツの現代史を喚起する諸作品、インスタレーション《革命の女たち》、ルーブル美術館の壁画《アタノール》について検討していく。

1. 不可能な共同体

キーファーはドイツの現代史をテーマとする作品を数多く制作している。例えば1969年に発表した《占領》という作品がある。この作品は、ヒトラー式敬礼をするキーファー自身の写真であったため物議を醸した。キーファーの作品のモチーフはしばしばナチス・ドイツや第二次世界大戦と結びついている。キーファーがドイツを描こうとするとき、ほぼ必然的に戦争がほのめかされているのだ。よく指摘されることだが、その背景には彼が生まれ育った環境があるだろう。

ドイツは、1945年5月9日に連合国に降伏した。この約二ヶ月前の1945年3月8日、アンゼルス・キーファーは、バーデン＝ヴェルテンベルク州ドナウエッシンゲンで生まれた。キーファーが戦争を「体験」したのは生後2ヶ月のみであるため、彼は戦争そのものを記憶しているわけではない。むしろ、彼が記憶しているのは戦争の痕跡である。敗戦後のドイツで育ったキーファーは、身近に戦争の痕跡を見ていた。幼い頃の遊び場は、戦争の跡が残る廃墟だったといい、次のように語っている。

私は戦争が終わる直前の1945年3月に生まれました。私がドナウエッシンゲンで生まれたその夜、隣の家が爆撃され破壊されました。

私が三歳か四歳か五歳くらいのとき、その家の粉々でばらばらになった煉瓦を使って、数階建の小さな家を作りました。その煉瓦を使って、私ははじめて建設に没頭したのです。⁷²

おそらくこうした戦争の痕跡がキーファーの創作に影響している。キーファーにとっての「戦争」は、彼が育った場所に残されていた戦争による破壊の痕跡という視覚的かつ個人的記憶と、話や映像によって知った伝聞との両方によって構成されていると言えるだろう。そして、そのような「話や映像や、過ぎ去った荒廃のしるしのある場所によって構成済みのもの以外の記憶を持つことはできない」中で、キーファーは「風景や色と同じように」戦争の痕跡を使い、近年のドイツの歴史を作品の素材として使う⁷³。

こうして作られた作品は賛否両論を生み出すことになった。挑発的な作品だとみなされることもある。例えば、美術史家ダニエル・アラスは、1980年の第39回ヴェネチア・ビエンナーレに出展されたキーファーの作品を、戦争の後に生じた「集団的健忘症」に対する闘いであると表現している⁷⁴。

ドイツ人であるキーファーにとって、ドイツは身近な親しいものでありながら問題を孕んだテーマでもある。ドイツを表象するとしたら、ドイツを表象するとはどういうことなのかを考えざるを得ない。それはひとつの国家や民族を表象することなのか、あるいはそこに住む人々を表象することなのか、そこで起きた出来事を表象することなのか。あるいは、そもそも、それは可能なのかということが問われる。

単純に過去を回顧することで戦後のドイツを考えることはできない。戦後のドイツは、ナチズムの過去を全面的に否定することでヨーロッパのなかで承認を確保してきたからだ。過去を否定することなしに戦後ドイツは存在しえなかったのである。それは過去を消し去ろうとしたり意図的に忘れようとしたりすることではないにしても、「集団的健忘症」の傾向へと向かわざるを得ない。そして、戦後に生まれたキーファーの世代は、自らの出自を否定されており、その過去を認め難い否認された過去として受け止めてきた。だから、キーファーが過去のドイツを描き出すとき、彼はそこに破綻や崩壊の雰囲気孕ませる。それが破綻したものであることを認めながら、その破綻ごと作品化するのである。その意味でキーファーは、ドイツの歴史の共同性を背負って作品を制作する作家であると言える。

キーファーがドイツをテーマとして作品を作るときに、ほとんどの場合、廃墟となった建築物や荒涼とした大地をモチーフとしている。大地の絵画には麦が使われることが多いが、その麦はいつも両義的な意味を帯びている。建築物と大地はどちらもドイツを表現しているのだが、そこには違いがある。建築物はナチス・ドイツに結びつけられており、大地は戦後のドイツに結びつけられていると思われる。いずれにしてもキーファーが描く建築物は廃墟で、大地は荒涼としている。こうしたドイツの表象は、ある「メランコリー」を引き起こ

⁷² Anselm Kiefer, *L'Art survivra à ses ruines/ Art will survive its ruins : Anselm Kiefer au Collège de France*, Edition du Regard, Paris : Fayard, 2011, p111

⁷³ Daniel Arasse, *AnoChronique*, Paris : Gallimard, 2006, p69

⁷⁴ Ibid., p68

すことになる。この「メランコリー」が、キーファーの表現するドイツだ。キーファーは作品の中にあからさまに文字で「Melancolia」と書くこともあるし、メランコリーの象徴である多面体で示すこともある。しかし、この「メランコリー」とはいったい何なのだろうか。何がそれを引き起こすのか。キーファーのドイツにかんする作品にあらわれる「メランコリー」は、共同体の不可能性と結びついてはいないだろうか。キーファーのドイツの表象を、不可能な共同体の表現であると考えすることはできないだろうか。

以下では、キーファーにおけるナチス・ドイツの表象と戦後ドイツの表象を分析し、そこに見出だされる「メランコリー」について検討する。

(1) ナチス・ドイツの表象

建築はキーファーの主要なモチーフのひとつであるが、それは1980年頃から画布に現れ始めた。建築を扱った絵画は、多くの場合、ナチス・ドイツに結びついている。例えば、《知られざる画家に》（1983年）や《アタノール》（1983-84年）はヒトラーの新総統官邸を描いている。何本もの太い柱によって支えられた巨大な建築が、重々しく闇のなかに聳えている。

キーファーは、この建物を描くことによって何を描き出そうとしたのか。それを検討する前に、まずは、この総統官邸それ自体がどのような意味を持っていたのかを確認しておこう。ヒトラーの新総統官邸は、建築家であり政治家でもあったアルベルト・シュペーアがヒトラーの依頼に応じて設計したものだ。それはあきらかにナチズムを掲揚し、その「偉大さ」を演出するための建築だった。この建築がどのようなものであったかを、ナチスの建築について論じたヴィンフリート・ネルディングーは以下のように述べている。

一年以内に建設するという宣伝活動の背後には、真の政治的なもくろみがあったのである。つまり、一九三八年に、表向きには自然に起こったように短期間にオーストリアとズデーテン地方の「併合」が行われたように、それと並行して数ヶ月の間に、政界の祝賀交歓会に合わせて、大ドイツ帝国の新しい権力と能力をそれにふさわしい枠組みの中で披露すべく、総統官邸が成立することになったのである。それゆえ、総統官邸の極秘計画のうちに、隠されたナチスの長期の拡大政策を間接的に読み取ることができるのだ。（中略）

ゆえに、新しい総統官邸の建築全体は、新しい権力と壮大さに関する計算されたデモンストレーションとして解釈されなければならない。⁷⁵

つまり、新しい総統官邸は、建築それ自体だけではなく、建設プロセスそのものがヒトラーとナチスの政治的プロジェクトだったというのだ。拡大し自然にひとつにまとまっていくなすべき「国家」を象徴するように、その「国家」の中心として据えられた総統官邸の建設が演出されていたのだ。

さらに、この建築そのものもナチスの思想をさまざまに表現している。キーファーは《知られざる画家に》という作品で描いている総統官邸の中庭は、ネルディングーによれば、もともとナチスの威圧的な権力を劇的に演出するための空間だった。

⁷⁵ ヴィンフリート・ネルディングー『建築・権力・記憶：ナチズムとその周辺』海老澤模奈人訳、鹿島出版会、2009年、119頁

ヴィルヘルム通りの中心部分の開発が行われたとき、シュペーアはそこで新しい尺度を披露していた。ヴィルヘルム二世時代のボルジヒ宮とヴァイマル共和国のジードラー棟の間に、彼は巨大な二重門を文字どおり打ち込んだのであった。それは、新たな世界への入場を演出するためであった。車で乗りつけた外交官たちは、まず初めに灰色のジュアドロマイトのプレートで覆われた縦横六八×二八メートル、高さ一八メートルの中庭へとたどり着く。その奥では、アルノ・ブレーカー作の筋肉の鎧をまとった「戦力」と「党」という彫像に出迎えられる。このような彫刻による力のデモンストレーションには、壁にはめ込まれた柱—フィレンツェのラウレンツィアーナ図書館（一五二四—六八）でのミケランジェロの発明—も効果を及ぼすと考えられた。⁷⁶

総統官邸の中庭は、そこに来る人々を圧倒し、ナチスの力を見せつけるための空間だったのである。

キーファーが描いたのは、そうした中庭だった。この「縦横六八×二八メートル、高さ一八メートル」という壮大な空間、「すべてが巨大化され、訪問者を小さくし、訪問される側を大きく見せることに注意が払われていた」⁷⁷、その空間を、キーファーはその効果を保ったまま表現している。《知られざる画家に》は、縦208メートル横380メートルの巨大なキャンバスに遠近法を使って描かれていて、建物の列柱がひとつの消失点に向かっていく構図になっている。このような強調された遠近法はキーファーがたびたび使う構図だが、こうした絵の前に立つと、その絵を見ている鑑賞者の視線が遠近法の消失点に向かっていくため、その描かれた空間が鑑賞者に対して開いているように見える一方で、その中に呑み込まれていくような感覚も覚える。その点では、シュペーアの総統官邸が演出した圧倒的な力がキーファーの絵画においても感じられるようになっている。

このようなナチス建築の作用とキーファーの描く建築の絵画の作用の類似性について、キーファーの芸術を「アウシュヴィッツ以後の芸術」と表現するリサ・サルツマンは以下のように述べる。

キーファーは鑑賞者をナチズムの空間そのものへと導き、記念碑のような大きさや遠近法の深い奥行きや濃厚に織り込まれた物質的な表面を使って、スペクタクル的かつイデオロギー的なファシズムの魅力へと、政治の美化へと、そしてついにはイメージの中へと観客を入り込ませると言えるだろう。なぜなら、そのようなイメージが鑑賞者を誘い込み魅了すると同時に歴史的観点からはスペクタクル的力の危険性を思い起こさせるのだとしたら、キーファーの絵画はイメージを作ることや見ることの禁止を示しているだけではなく、その能力をも示しているように見えるからである。したがって、キーファーの《ズラミート》が何らかのファシズムの魅惑、形あるイメージのスペクタクル

⁷⁶ 同書、119-120頁

⁷⁷ 同書、176頁

的魅力、誤った偶像の崇拜の感情をもたらすまさにそのときに、それはスペクタクル的関係を妨げ、その統合を切断している（後略）。⁷⁸

キーファーの絵画はナチズムのスペクタクル性を再現し、それと同様の機能を果たすからこそ、それに対する禁忌を示すことができるというのがサルツマンの考えだ。サルツマンは、似て非なるもののわずかなずれのうちに、キーファーの絵画の試みを読み取ろうとしている。また、サルツマンは次のように言う。

ナチ建築の空っぽの内部、そこでキーファーは自らの犠牲の状態を構成し、記念のための空間、記憶のための空間を構築する。しかし、自己反省的な喪の行為は歴史的犠牲者のための喪となるため、これらの空間はもうひとつの記念の建築を示す。つまり、それらはただちに祭壇となるのだ。それは、キーファー自身の犠牲の感覚のための場所であり、そして今もこれからも悼むことができない犠牲を保存するための空間を視覚化する場所である。なぜなら、悼むことができないこと、トラウマ的記憶を扱うことができないこと、それは自我のうちで抑圧され、忘れられた記憶のための場所を作るよう強いるからだ。⁷⁹

サルツマンはキーファーの描くナチス建築を「祭壇」としてとらえ、「抑圧された記憶のための心理的空間」⁸⁰と呼ぶ。ナチス建築をそのまま「祭壇」に置き換えるキーファーの建築の絵画は、「記憶のための空間」となるというのだ。

しかし、ナチス建築のもたらす効果とキーファーの絵画がもたらす効果はそれほど似ているものだろうか。キーファーの絵画は記念のための「祭壇」となりうるだろうか。ナチスをテーマにした他の作品に目を向けてみると、《占領》でキーファーがヒトラー式敬礼のポーズをとっているのはナチスの揶揄であり、ヒトラーの対英作戦「あしか大作戦」を狭い部屋のバスタブでリバイバルしてみせた《あしか大作戦》（1975）には明らかに皮肉とユーモアが込められている。この皮肉とユーモアは、わずかではあっても、ナチス建築の絵画にも見られる。例えば、実際の総統官邸の中庭に置かれていたのは、アルノ・ブレーカー作の筋肉の鎧をまとった「戦力」と「党」という彫像だったというが、キーファーが《知られざる画家に》でその空間に置いたのは棒に突き刺さった小さなパレットだった。力強さは無力さに置き換えられているのだ。「知られざる画家」とは、ナチスの政策によって「頹廃芸術」とみなされて作品を作ることでもできなくなってしまった画家たちのことだろうか、あるいは若い頃に画家を志したヒトラーのことだっただろうか、あるいは「後から生まれた世代」として廃墟を描かざるをえなかったキーファー自身のことなのだろうか。いずれにしても、《知られざる画家に》のパレットは、ナチス建築の廃墟のなかに墓標のように無力に描き出されている。

⁷⁸ Lisa Saltzman, *Anselm Kiefer and art after Auschwitz*, Cambridge, U.K. ; New York : Cambridge University Press, 1999, Cambridge studies in new art history and criticism, p31

⁷⁹ Ibid., p68

⁸⁰ Ibid., p69

そのパレットにもあらわされているように、キーファーの描く総統官邸と実際の総統官邸は様子も異なっているし、それが持つ意味も異なっている。何よりも、キーファーの描く建築はつねに誰もいない廃墟だ。豪華で立派な建物は権威を示すことができるが、廃墟は無益さや無能さを見せる。キーファーが表現するのは、つねに、廃墟としての総統官邸であり、つまり、権威を失った建築である。こうした建築は、サルツマンの言うような記念や記憶のための「祭壇」とすらならないのではないか。むしろ、それは、記念 (commemoration) つまり「共同で記憶すること」が不可能であることを示しているのではないか。

別の例をみてみよう。キーファーが建築物を描いたのは主に1980年代だが、その後も建築を描いた作品が何度か現れている。最近では、例えば、2010年から2011年にかけて、《テンペルホーフ》というタイトルでいくつかの作品が制作された⁸¹。いずれも縦三メートル横七メートル以上の巨大な絵で、建物を内側から描いている。構図としては《知られざる画家に》と非常によく似ており、格子の入った窓のある壁が両側からひとつの消失点に向かって伸びている。テンペルホーフとは、ベルリン・テンペルホーフ国際空港のことだ。この空港は、1927年に開港し、その後まもなくナチスに徴用された。そして1941年には、ヒトラーの命令を受け、「世界首都ゲルマニア」計画の一環としてアルベルト・シュペーアによって再設計された。第二次世界大戦中は空港の地下トンネルが軍用機の生産工場として使われていたという。空港は戦後も使用され、2008年に閉鎖された。キーファーがテンペルホーフ空港を描いたのは、その閉鎖のタイミングか、閉鎖後だ。キーファーがこの建築をモチーフに取り上げたのは、おそらくヒトラーの総統官邸と同様にナチス・ドイツに関係する建築だったからだろう。テンペルホーフ空港は、「世界首都ゲルマニア」の亡霊のように残された建物だった。キーファーは《テンペルホーフ》をあからさまに廃墟として描いている。実際のテンペルホーフ空港の建物は解体されその跡地は公園になっているので、廃墟としての空港は現実には存在しない。キーファーの《テンペルホーフ》は想像上の廃墟なのだ。

この絵は、油絵の具とアクリル絵具で描かれているが、その上に塩、樹脂、鉛、銅、テラコッタが混ぜ合わされている。これらの素材が引き起こす化学反応によって、キャンバスの色と形が徐々に変化していくことになる。つまり、この絵のイメージは変化に晒されている。絵の表面に錆や変色が現れているために、そこに描かれた建物は何十年も放置された建物のように見える。絵画の表面の変化によって、建物の朽ちる様子が表現されているのである。また、キャンバスにいくつか穴が穿たれているものもあり、まるで銃痕のように見える。ナチスや戦争に関わった建築物を過去の遺跡のように描き出しながら、それらに関する記憶が変色し変形していくことを暗喩的に表しているのだろうか。ダニエル・アラスは、キーファーのナチスに関する建築の絵画は「それらの建築物を変形させ、個人的かつ集合的な記憶の劇場に入って行かせる道具なのだ」と言う⁸²。キーファーの建築の絵画は、かつて権力を示していた建物を無力なものとして見せ、その建築そのものの意味の変化を示している。キーファーの絵画の並外れた大きさの前で、鑑賞者は、ナチスの建築と同じように圧倒されるが、しかし、その絵画に繰り広げられている光景が廃墟であるために、そこで観客が感じるのは壮麗さではなく無用さや無力さなのである。それだけではなく、この描かれた廃墟は実際に時と

⁸¹ これらの作品は2012年2月にロンドンのホワイト・キューブ・バーモンジー・ギャラリーで開催された「Il Mistero delle Catedrali」というタイトルの展覧会で展示された。

⁸² Daniel Arasse, *Anselm Kiefer*, Paris, Édition du Regard, 2012, p245

ともに朽ちていく。まさに時間に晒されているのだ。そうして、建築が廃墟として描かれ、剥き出しにされることで、その建築がもともと示そうとしていた壮麗さや権威の永続性は根底から消されてしまう。むしろ、キーファーの絵は、そういったものの否定である。

ジョルジュ・バタイユは、建築や壮大な構図の絵画は、「何かの公的な理想に精神を拘束しようとする意図の表れ」だと言った⁸³。バタイユが例に挙げたのは教会建築や宮殿だったが、ナチスの建築もまた同じように、ある理念を表現し、そこに人々の精神を拘束することを試みていた。ナチスは、国家という個人を超えた次元に人々を集合させるという共同体形成の政治的プロジェクトを試みた。ナチスの建築は、そのプロジェクトを可視化し、その理念に人々を引き付けるために機能した。キーファーの廃墟の絵画は、それとは逆に、そのようなナチスのプロジェクトの失敗を示している。キーファーの廃墟の絵画は、もはや「建築」が機能しないということ、そして、ナチスが思い描いた共同体の創設の試みが失敗であったことを示唆している。キーファーが建築を廃墟として描き出すのは、彼が「建築」を死んだものとして継承しているということ、そしてその喪に服していることの表れである。

(2)戦後ドイツの表象

キーファーの建築の絵画がナチス・ドイツを表現していたということをみてきた。次に、キーファーが戦後のドイツをどのように表現しているかを検討していきたい。キーファーの戦後ドイツの表現のなかで重要な役割を果たしているのが、麦だ。麦はキーファーの作品で長い期間に渡って使われており、繰り返し登場している。麦が描かれていることもあれば、本物の麦藁がキャンバスに貼付けられていることもあるし、また、麦畑の写真を使って作品を制作することもあれば、麦を使ったインスタレーションもある。キーファーは1980年代から絵画に麦藁や砂や鉛などの素材を取り入れていくことになるが、それらの素材のうち、麦はドイツを象徴していると考えられる。例えば、《ニュルンベルク》(1982)では大地を描いた絵画の上に無数の麦を貼付け、大型本の作品《辺境ブランデンブルグの砂・V》(1977)では麦畑の写真を砂で埋めるイメージがある。これらの作品のように、ドイツの土地の名前をタイトルにしたものには、ほとんどの場合麦が使われている。

これらの麦は何なのか。それを説明するのは、1980年に制作した《君の金色の髪マルガレーテ》という、キャンバスに一束の麦藁が貼付けられ作品だ。この作品は、《君の灰色の髪ズラミート》と対になっている。この二つの作品のタイトルは、パウル・ツェランの詩「死のフーガ」の一節からとったものだ。「死のフーガ」は、絶滅強制収容所をテーマにした詩である。その詩のなかでは、「灰色の髪ズラミート」は焼かれて灰となるユダヤ人女性を暗示し、「金色の髪マルガレーテ」はドイツ人女性を表している。したがって、キーファーの《君の金色の髪マルガレーテ》に貼付けられた藁は、「金色の髪」であり、それはドイツ人を示しているのである。後に、キーファーは同じタイトルで別の作品を制作しているが、それにも同じように麦藁が画面に貼付けられていたり、麦が描かれていたりする。

キーファーの麦は多くの場合、大地を描いた画面に現れる。キーファーが大地をどのように描き出しているかも重要である。1970年代や80年代に描かれた作品と近年の作品では違い

⁸³ ジョルジュ・バタイユ「建築」『ジョルジュ・バタイユ著作集 ドキュマン』片山正樹訳、二見書房、1974年、34頁 [Georges Bataille, *Documents*, ed. établie par Bernard Noel, Paris : Mercure de France, 1968]

が見られるが、初期の作品で描かれた大地は荒々しい。キーファーの荒涼とした大地について、多木浩二は次のように表現している。

キーファーが最近の歴史的出来事にかかわるとき、風景をどう扱うか。さしあたりはヒトラーの戦争が荒廃した大地に結びつく。こうした一連の作品のなかでも、とりわけ一九七四年の『飛べ、コフキコガネ』の光景は凄まじい。畝を掘り返したように見える黒々とした大地は、猛火に焼きつくされ、彼方にはまだちろちろ燃える火と白い煙が残っている。恐ろしい厄災が通りぬけていった跡のイメージなのである。⁸⁴

多木が「恐ろしい厄災が通りぬけていった跡のイメージ」と言うように、キーファーの描く大地は、強烈に戦禍の跡の印象を与えていた。焼き尽くされた不毛の土地である。

しかし、そのように一見不毛に見える大地は、麦があることによって意味が変わる。なぜなら、通常、植物は再生や復興の象徴だからだ。だから、キーファーの作品における麦は、戦後のドイツの再生や復興を暗示している。ただし、その麦が荒涼とした風景のなかに現れてくるとき、それは単にポジティブに再生や復興を示すのではない。むしろ、そこには、ある種の唐突さ、そして居心地の悪さ、気まずさが漂う。その印象をもっとも与えているのが、荒地を描いたキャンバスの上に一房の麦が貼り付けられた《君の金色の髪マルガレーテ》だ。そこには、焼かれて灰となったユダヤ人「ズラミート」に対するドイツ人「マルガレーテ」、つまり、加害者としてのドイツ人の「生き残り」が、いったいどのように「再生」しうるのかという問題が必然的に含まれている。だから、キーファーの麦にはポジティブな再生の意味のみが与えられているわけではない。その「再生」は常に両義的に示されている。

近年の作品において、その麦の両義性はさらに展開していくことになる。キーファーが1980年代頃に描いた《ニュルンベルク》や《君の金色の髪マルガレーテ》などの作品においてキャンバスに貼り付けていたのはすっかり枯れた麦だった。ところが、近年、キーファーは、黄金の麦のオブジェを使ったインスタレーションを制作したり、生い茂る麦の絵を描いたりして、かつてとは一見異なる様子の麦が提示されている。かつての作品が麦藁を中心としていたとすれば、近年の作品は豊かに実をつけた麦なのである。ただし、そうした麦であっても、決して明るい実りを表しているのではない。

(3)ありえたかもしれない現在（戦後ドイツの両義性）

2012年末から2013年はじめにかけて、キーファーはパリ周辺で同時期に二つの展覧会を行った。ひとつはガゴシアン・ギャラリーの「モーゲンソー・プラン」、もうひとつはタデウス・ロパック・ギャラリーの「まだ生まれていないもの」である。どちらの展示でも、麦が重要なモチーフとなる作品が展示されていた。

「モーゲンソー・プラン」の方はひとつのインスタレーションと数点の絵画で構成された展示である。《モーゲンソー・プラン》というタイトルがつけられたインスタレーション（図24）は、フェンスで囲まれた床の上に砂が敷かれ、その砂の上にたくさんの麦が乱雑ではあるがとても豊かに配置された作品だ。砂漠に生い茂る麦のように見える。実った麦の穂先には金色の塗装がなされて光り輝いている。フェンスは四つの方向に開いていて、そこから何本

⁸⁴ 多木浩二『シジフォスの笑い——アンセルム・キーファーの芸術』岩波書店、1997年、31頁

かの麦が外に向かって飛び出している。砂の上には、青銅色の蛇や本のオブジェが麦の足下に隠れるようにして散らばっている。壁には手書きで「モーゲンソー・プラン」という文字が書かれている。

モーゲンソー・プランとは、第二次世界大戦中にアメリカで立案された、戦後のドイツ占領計画の名前である。戦後のドイツをどうするかという計画は、終戦前からすでに練られていた。モーゲンソー・プランは、ドイツをいくつかの国家に分割するとともに、重工業を担う地域、特にルール地域を破壊し、ドイツを農業国にしようとするものだった。工業を破壊してドイツを弱体化すれば、再び軍国化の道を歩むことがないと考えられたのだ。だが、アメリカ国内で意見が分かれた。その結果、最終的にはモーゲンソー・プランではなく、マーシャル・プランが採用されることになったのである。モーゲンソー・プランのネックとなったのは、ドイツが戦勝国に負うことになる多額の賠償金だった。ドイツの工業を破壊することは、賠償金の資金源を断つことを意味していた。戦勝国が賠償金を回収できなくなってしまうことを恐れたために、モーゲンソー・プランは断念され、幻のプランとなったのである。

キーファーはこの実現されることのなかった計画、多くの人には非現実的と思われた計画を、インスタレーションや絵画という芸術の領域で「実現」してみせた。キーファーの《モーゲンソー・プラン》では、おそらく、フェンスによる囲い込みによって分割が示され、砂によって破壊の跡が表現されている。砂は一般的には砂漠の不毛を思い起こさせる。ところが、その砂の上には、麦がたくさん生い茂り、穂は黄金に実っている。不毛な砂の上に黄金の麦が生い茂っているのだ。この作品における麦は農業を示しているとともに、ドイツの大地そのものを表しているように見える。

また、《モーゲンソー・プラン》のインスタレーションと一緒に、油絵の作品が5点展示されている。インスタレーションの《モーゲンソー・プラン》の絵画バージョンと言えるものだ。いずれも畑か野原の光景であり、色とりどりの花によって埋め尽くされている。かつてキーファーが描いていたような暗い大地ではなく、白をベースとした花の咲き乱れる大地だ。

実現されることのなかったモーゲンソー・プランが、21世紀のパリ郊外のとある倉庫の中に「実現」されている。色とりどりの花が乱雑に咲き乱れる大地の絵画や、黄金の麦からなる「モーゲンソー・プラン」の展示全体は、敗戦後の荒廃したドイツを表しているというよりは、むしろユーフォリックな空間に見える。それは、ありえたかもしれない過去のイメージ化、つまり潜勢態の世界なのだ。別のあり方でもあり得たということ、そして、今なおそれは潜勢力として存在しているということが、「モーゲンソー・プラン」という作品にユーフォリックな雰囲気を与えているように見える。

さて、「モーゲンソー・プラン」と同時期に行われたもうひとつの展示である「まだ生まれていないもの」でも麦がひとつの主要なモチーフとなっている。「まだ生まれていないもの」にはいくつかの麦畑と思われる光景を描いた絵が展示されている。「モーゲンソー・プラン」で展示されている絵画群と類似した作品である。ただし「モーゲンソー・プラン」の絵画が白をベースにしていたのに対して、「まだ生まれていないもの」の麦の絵画は基本的に黒をベースとしている。その黒をベースとした色合いの畑の上に、金色で麦が描かれていたり、金に塗装した麦のオブジェが貼り付けられたりしている。

ここに展示されているいくつかの作品に《Mutterkorn》というタイトルがつけられている。麦畑を描いた油絵や、裸の横たわる女性の上半身の絵と麦の絵が組み合わせられた水彩画である。Mutterkornとは、語を分解すると、Mutterが母親を意味し、Kornは穀物を意味する。水彩画に描かれた女性の上半身と麦の絵の組み合わせが、まさに「母親」と「穀物」を描いているため、Mutterkornとは「母親」と「穀物」のこのように思われ、一見したところ、出産や豊穡のメタファーとして読み取れる。しかし、実は、Mutterkornは麦角と訳される言葉である。麦角とは、穀物に寄生する強い毒性を持った菌のことだ。麦角菌はかつて多くの人に病気をもたらし、死に至らしめたという。そうすると、《Mutterkorn》は出産や豊穡のメタファーなのではなく、むしろ死を暗示している。豊穡の裏に隠された死とも言えるだろうか。そのように考えると、ここに展示された麦畑の絵画は、二重の意味を持って見えてくる。毒性を持つ麦角が普通の麦の間に混合して存在しているように、豊穡の中に死の影が潜みこんでいるという印象を与えるのである。したがって、キーファーの麦は、単に生のメタファーなのではなく、死をも含み込んでいることになるだろう。

麦が変化を示す物質であるということは、先に引用した多木浩二も指摘している。その変化とは、物質や状況の変化でもあり、そしてまた、意味の変化でもある。

おそらくキーファーにとって、鉛や薬のような物質には、こうした人間を超えた力につながる鉱脈が知覚できるにちがいない。しかしそのことはこうした素材が登場すると同時に、キーファーが画面をつくる上での図像学、あるいは絵のもつ物語があらたに組み立て直されたことにも現れている。物質と意味とは一体化し、切り離されないことを示している。絵画とは、キーファーにとって、意味が生成される物質的な場をつくることである。先に引用した彼の言葉を借りれば失われたものを考古学的に掘りかえすのではなく、反対にいま生成しつつある考古学的状態としての現在を出現させることである。時間（歴史）の意味が変わったのだ。いまわれわれは歴史のどこにいるのか。物質はこの生成の比喩を産出する装置になる。たんに層を重ねるだけならば静止だ。層をかさねていってイメージが解体するようになるとき、生成の可能性がうまれる。彼は芸術を根本的なカオスから生じ、未知なるノイズの秩序に達するものと考えているのだ。⁸⁵

作品のなかに取り入れられた物質は「生成」と結びつけられる。多木が述べている「生成の比喩を産出する装置」あるいは「層をかさねていってイメージが解体する」ということは、ここにも具体的に表れている。「モーゲンソー・プラン」および「まだ生まれていないもの」で展示されているいくつかの油絵の作品で、キーファーは、写真を貼り付けたキャンバスの上に油絵の具で絵を描いているようである。厚く塗られた絵の具の隙間に、引きのばされた写真がところどころに覗いている。ほとんど塗りつぶされているので、それが何の写真であるか正確には分からないが、おそらくは麦畑や野原の写真だと思われる。それらの写真の上に、キーファーは油絵の具をのせて、麦畑や野原を描いているのだ。キーファーが真っ白いキャンバスに描くのではなく、わざわざ写真のイメージを敷いてそこから絵画を始めようとするのであれば、それは何を意味するのか。写真とは、過去のある瞬間に切り取られ固

⁸⁵ 多木浩二『それぞれのユートピア——危機の時代と芸術』青土社、1989年、41頁

定されたイメージであり、そしてまた「歴史のプロセスの証拠物件」⁸⁶であり、不在を表しているとも言われる。そのようなものである写真をベースにして、キーファーはその上に絵の具で何かを描く。イメージを描きなおし、上書きするのだ。それは、イメージの固定に対する抵抗であり、意味が剥ぎ取られた証拠物件としてのイメージにあらたに意味を与えることであり、不在を埋めようとする行為であるのかもしれない。写真のイメージをベースにして、そこから絵画が生み出される。もちろん下地となった写真は消え去ることはなく、そこにずっと、ほとんど見えないものとして残り続けている。もしかしたら、やがて絵の具が剥離して写真が現れ出てくることがあるのかもしれない。キーファーはそのような可能性さえも残しているのではないか。キーファーは写真の上に描くという手法によって、絵画が今ここで生成されるものであること、そこにあらたな意味が生み出されるということ、それ自体を作品化している。

このことは《モーゲンソー・プラン》のインスタレーションについても同じだ。砂の上に麦をのせて、キーファーは、実現されなかった過去、ありえたかもしれない過去を作品で再現してみる。そこで実際に何が生み出されるのかということは特に問題ではない。問題となるのは、作品を作ろうとすること、何かを生成しようとする、それ自体なのだ。

そうしてみると、麦とは、生成を表すのに非常に適したモチーフである。麦畑は種まきから収穫までのサイクルの中にあつて、絶えず変化していくし、そのサイクルは際限なく続けられる。キーファーはナチス・ドイツを建築で表現していた。建築が閉じた空間であるのに対して、麦畑は開かれた空間だ。それはどんどん変化していく。それを通してキーファーは、戦後のドイツを象徴させているのではないか。麦で表される戦後のドイツとは、生成のなかにあるものなのだ。キーファーの麦の絵に常に不毛さと豊かさの両方が含み込まれているのは、そのような生成のうちにある不安定なものだからなのかもしれない。キーファーが麦で表現する戦後のドイツは、生成中のもの、すなわち完結することのないものとして描かれているのである。

(4) メランコリア

ナチス・ドイツを廃墟の建築で表し、戦後ドイツを両義的な麦で表現する一方で、キーファーはドイツの歴史を「メランコリー」として表現している。2013年にルーブル美術館で行われた「ドイツから 1800年～1939年」というタイトルの展覧会で、導入部にキーファーの連作十点が展示されていた。この連作はこの展覧会のために制作されたものであり、展覧会のタイトルと同じ《ドイツから》というタイトルがつけられている⁸⁷。白と黒のみで成り立つ大きなキャンバスには、木版画がコラージュされている。全ての作品に、ドイツとフランスの国境を流れるライン川が描かれていて、キャンバスを縦に分断するように川岸の木の幹を表す黒い帯状の板が貼付けられている。上部にはそれぞれ、建物のイメージや多面体や文字が描かれている。描いたイメージを一旦白で塗りつぶして別のイメージを重ねていると思われる箇所もある。「Atlantikwall」（第二次世界大戦中にナチス・ドイツが作った海岸防衛戦）や「Maginot」（フランスとドイツの国境に作られた要塞線）と書かれたキャンバスもあ

⁸⁶ ヴァルター・ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」『ベンヤミン・コレクション〈1〉近代の意味』ちくま学芸文庫、1995年、600頁

⁸⁷ スタール夫人のドイツ論 *De l'Allemagne* (1810)からとったタイトルである。

る。そして、多面体を描いたキャンバスや、いちど描いた多面体を消した跡の見えるキャンバスが数点あるが、そこには「Melancolia」という文字が書かれている。キーファーはそれまでの作品の中でも何度か多面体を描いているが、この多面体はデューラーの銅版画《メランコリア》に描かれている多面体をもとにしている。デューラー以降、多面体はメランコリーの象徴とされてきた。また、この展示のキーファーの作品群は円を描くように展示されていたため、これらの作品そのものもそれぞれがひとつひとつの面をなして多面体を形作っているようにも見える。多面体のような連作で1800年から1939年のドイツを表現することによって、ドイツの歴史が「メランコリー」を背負っていたかのような表現になっている。

なぜメランコリーなのか。ドイツの敗戦をメランコリーとして表現することは当然可能である。だが、それだけではないだろう。ナチス・ドイツは、民族の共同体を作るという運動を起こしたが、それは死を大量生産する結果となった。このナチス・ドイツがもたらした運動は、普遍的価値を掲げる近代ヨーロッパ世界において最大の躓きの石となった。戦後のドイツはこうした破壊的運動の結果に向き合わざるを得ない。一方では、前述したように戦後のドイツにはナチス・ドイツの過去に背を向け前に進んで行こうとする「集団的健忘症」という傾向があり、他方では、キーファーのような「後から生まれた世代」はその「集団的健忘症」に抵抗し、自分たちがどこから来たのかという問いを発する姿勢がある。そこに亀裂があるが、後者のあり方は、不可能な共同体に対する追悼や喪としてあらわれてくることになるだろう。そこに「メランコリー」が生じる。キーファーはそのような戦後ドイツの世代が担わざるをえない負債を表現している。

「負債」を共にすることが「共同体」の本義だと指摘したのはロベルト・エスポジトだったが、彼はまたメランコリーと共同体の関係をも指摘している。メランコリーは社会からの孤立によって生まれると考えられてきた。そのために、メランコリーという現象は、社会に関係するものではなく、個人的なものとして扱われてきた。ところがエスポジトはそれを否定する。エスポジトによると、メランコリーは本質的に共同体にかかわるものであり、メランコリーによってこそ共同体は保持され決定されるものなのである。エスポジトは共同体を次のように定義する。

共同体は、必要であると同時に不可能なのだ。共同体はつねに欠如をともなって生じるだけではない、また、けっして完成されないというだけでもない。ともにわたしたちを支え、共同の一存在、ともに一在ることとしてわたしたちを形成するものは、まさに欠如であり、非成就であり、負債であるという特殊な意味において、共同体は欠如そのものなのである。⁸⁸

そして、「欠如そのもの」としての共同体はメランコリーを生み出すこととなる。

望んでいるのとはいつも別の存在であること、あるべき姿ではありえないこと、自己破壊することなしには共通＝共同の仕事とはなりえないこと、これこそがわたしたちに共通のメランコリーの意味と根源なのだ。もし共同体が、より多くの主体を結びつけてい

⁸⁸ ロベルト・エスポジト『近代政治の脱構築——共同体・免疫・生政治』岡田温司訳、講談社（講談社選書メチエ）、2009年、42頁

る、「ともに」か「あいだで」という関係以外の何ものでもないとするなら、このことが意味しているのは、共同体が、個人的な主体でも集団的な主体でもありえないということである。さらに言えば、共同体は「存在者 [ente]」なのではなくて、あらゆる主体に先立ち、あらゆる主体からその自己同一性を取り上げることで主体を横切ると同時に、還元できない他者性へと主体を引き渡す、まったき「非—存在者 [ni-ente]」、「—存在者 [non-ente]」なのである。⁸⁹

こうしてメランコリーには従来とは異なる意味が与えられる。メランコリーとは、共同体が「欠如そのもの」であり、そうしたものとしてしかありえないということを明らかにするようなものなのである。そうすると、メランコリーとは、私たちにとって唯一可能な共同性を指し示すものだということになる。

キーファーのメランコリーの絵画を、エスポジトの言う共同体に関する思考の出発点として考えることができるだろう。キーファーはドイツをメランコリーを通して表現した。それは多面体を描いた絵画だけではなく、おそらく、建築の絵画であっても、麦の絵画であってもそうだ。《知られざる画家に》に置かれた小さなパレット、《君の金色の髪マルガレーテ》の荒涼とした大地に唐突に貼り付けられた一束の麦などは、メランコリーに結びついている。これらのキーファーの作品で暗示されているメランコリーを、エスポジトのいうメランコリーに沿って考えてみることができる。それは、共同体が不可能なものであるということによって生まれるメランコリーである。

キーファーはナチス・ドイツが目指した「民族共同体」の形成が不可能だったこと、それが破綻したことを廃墟によって表現し、また、戦後のドイツの「共同体」の形成が困難であること、あるいはそれがつねに生成中であるということを麦の絵で表したとも言える。つまり、キーファーのナチス・ドイツを示す建築の絵画、戦後ドイツを暗示する麦の作品は、どちらも共同体の不可能性を露呈させているのだ。しかし、キーファーのメランコリーの絵画は、単にドイツの歴史の憂鬱な部分を表現しているのではない。それは同時に、私たちにとって唯一可能な共同性を、まさに不可能なものとして露呈させていると言ってもいいだろう。メランコリーとはその不可能な共同体を指し示す指標なのである。その共同体は、これまで考えられてきたような、目的やプロジェクトや実体としての共同体とは全く違う。それは、不可避免的に「負債」を分かちあうことで、「欠如そのもの」としてしかありえない共同体であり、メランコリーによってこそ示される共同性なのだ。メランコリーは、単に不可能であることの憂鬱さを表しているのではなく、何らかの「共同体」が完成するものではないということ、しかしだからこそ「欠如そのもの」としての共同性があるのだということを示している。キーファーの作品に現れるメランコリーとは、まさにそのような潜在する共同性なのだ。キーファーの作品ではいかなる共同体も表象されず、潜在する共同性が露呈されている。そして、ときにその潜在性が作品のうちに現れるときに、「ありうべき共同性」にユーフォリックな感じが漂わないわけではない。それがキーファーの作品を支えていると言ってもいいだろう。

⁸⁹ 同書、65頁

2. 《革命の女たち》

ドイツを題材とした作品には「メランコリー」によって表される共同性が示されているということを確認してきたが、以下では死によって表される共同性の例を見てみたい。ここでは、キーファーが1992年に制作した《革命の女たち》（図25）という作品について論じる。

(1) 《革命の女たち》に表されているもの

1992年に制作された《革命の女たち》は、14台の鉛のベッド、壁に貼られた21の名札、一枚の白黒の大きな写真、枯れた向日葵などによって構成されたインスタレーションである。壁には手書きでこの作品のタイトルである「革命の女たち」という文字がドイツ語で書かれている。14台のベッドは同じ大きさではなく、人間の身体のようにそれぞれにサイズが異なっている。錆びたフレームの上に、皺がついた鉛がシーツのようにかけられている。そして全てのベッドの真ん中にひとつの窪みがついている。窪みの大きさはそれぞれであり、その窪みに水がたまっているものもあれば、水がなく錆びて変色しているものもある。水のない窪みにもかつては水があったのかもしれない。ベッドの上には枯れた草花がひとつずつ置かれている。また、いくつかのベッドの足下には土が盛られていて、その中に歯や小さな衣服のかたちのものが埋まっている。壁に貼付けられた21枚の名札には、シャルロット・コルデー、クレール・ラコンブ、オランプ・ド・グージュ、マリー・アントワネット、ロラン夫人、テロアーニュ・ド・メリクール等、1789年のフランス革命に関わった女性たちの名前が記されている。革命のただなかを生き、この革命が遂行されるプロセスの中で死んでいった「革命の女たち」の名前である。この名札はベッドと対になっているわけではない。そして奥には、一枚の大きな白黒の写真が鉛の板に貼付けられている。その写真には、水たまりの道を歩いていく男の姿がある。おそらくキーファー自身であるが、こちらに背を向けていて、顔は見えない。そしてその写真には、向日葵が逆さまに吊り下げられている。向日葵は、ベッドの水や写真の中の水たまりと対比されるかのように、乾いてしぼんでいる。

《革命の女たち》はタイトルからするとフランス革命がテーマであり、そして女性がテーマである。名札に記された名前はすべて女性たちのものだ。それだけではなく、他のさまざまな素材も女性性を暗示する。例えば、ベッドの窪みにたまった水は胎内の水のようにであり、窪みは子宮を思わせる。ベッドの足下に落ちている小さな服は女から生まれた子供たちのように見える（この小さい服は、キーファーがリリトをテーマにした作品で、リリトの子供たちを表現したときに用いていた服とよく似ている）。そのように考えると、鉛のベッドは女性の身体そのものにも見えてくる。身体のように、ひとつひとつ大きさが違い、それぞれがそれぞれの皺や窪みを持っている。しかし、無機質な鉛のベッドは生身の身体とはかけ離れている。そうすると、鉛のベッドは女性の身体そのものというよりは、女性がかつてそこにいたことを示す痕跡のようなものだろうか。

この作品ではフランス革命が女性の痕跡と結びつけられている。そのことによって、キーファーは何を表現しようとしているのか。フランス革命の女性というと、ウジェーヌ・ドラクロワの《民衆を導く自由の女神》の女神が思い起こされるが、キーファーが表現したのは女神のような象徴としての女性ではなく、実際にかつて生身の身体を持って生きていた女性たちだ。

この作品についても、多木浩二が示唆に富んだことを述べている。

彼「キーファー」の目論見は歴史の出来事を記述し、それを解釈することではなく、それをヴィジョンとして存在させ、その理解は見るものの能力に委ねている。キーファーはいわばわれわれに、彼女たちの死を生きて、彼女たちが生きねばならなかった測りがない深さにおいて歴史そのものを自らの力で理解せよ、と促しているのである。⁹⁰

キーファーにとってフランス革命は巨大な歴史のエネルギーが凝縮し、黒い光輝を発して砕けた一瞬として理解されているのであり、物質的なエネルギーとしての歴史を理解するための具体的な手掛かりとしてフランス革命に関心を抱いたのである。それには、なによりも身体、性差のある身体が根底にあることから始めねばならないと思ったし、そのときフランス革命はおよそこれまでに語られ描かれてきた革命とは似ても似つかない情景、鉛のベッドにうつしかえられたのである。⁹¹

ここで多木が、フランス革命を「巨大な歴史のエネルギーが凝縮し、黒い光輝を発して砕けた一瞬として理解されている」、あるいは「物質的なエネルギーとしての歴史」としてとらえているのは、キーファー自身がカバラ思想や錬金術の研究をとおして持っていた考えを下敷きにしたものと思われる。キーファーの錬金術の理解については後の節で詳しく述べるが、キーファーは鉛を金を生成するための素材としてとらえている。だから、女性たちの不在を示すベッドが鉛でできているのは、「黒い光輝を発して砕けた」革命という「金」の一瞬の生成の残滓であることを示していると言える。ついでに言うておけば、フランス革命とその「黒い光輝」ロベスピエールやナポレオンが展開した「恐怖政治」や「ヨーロッパ帝国」は、「ナチス革命」や「第三帝国」に先立つ「歴史のエネルギーが凝縮した」出来事だったのだ。キーファーはナチスの歴史の「喪」のなかに立って作品を作ってきたように、さらに遡ってフランス革命を、壮大な出来事のあとに残された残滓や廃墟によって表現している。そして、残された空のベッドはみな女性の不在を際立たせている。それがキーファーのこの出来事に対する独特のアプローチである。

キーファーは、女性に焦点を当て、女性の側から革命を見るということによって、これまで語られ描かれたきたフランス革命とは別の見方を提示しようとしている。そのために「革命とは似ても似つかない」鉛のベッドで革命を表現したのである。多木は《フランス革命の女たち》が「スタロバンスキーが理解するようなダヴィッドの歴史画の正反対に位置している」と言っているが、ここでは少し違う文脈で、本論の趣旨に沿うかたちで、キーファーの作品をダヴィッドの歴史画との比較において検討してみたい。

(2)死の表象

キーファーが「革命の女たち」として取り上げた名前のひとつに、シャルロット・コルデーの名前がある。コルデーはジロンド派支持者であり、ジャコバン派のジャン＝ポール・マラーを殺した女性だ。このシャルロット・コルデーの名前が芸術作品の中に現れたのはキーファーの作品が初めてではない。1793年にジャック＝ルイ・ダヴィッドが描いた《暗殺

⁹⁰ 多木浩二 『シジフォスの笑い——アンセルム・キーファーの芸術』、224頁

⁹¹ 同書、230頁

されたマラー》の絵の中にもその名前が記されている。《暗殺されたマラー》には、皮膚病を煩いそれを治療するために入浴しているところを刺し殺されたマラーの姿が描かれている。ダヴィッドは浴槽で刺されたマラーのみに焦点を当て、その場面にいるはずの暗殺者コルデーの姿を全く描かなかった。その代わり、マラーが手にしている手紙の中にその名前をはっきりと記している。ダヴィッドの絵では、主人公はコルデーではなくマラーである。そのため、コルデーの姿がそこに描かれる必要はなく、一人で死んでいくマラーのみを見せればよいのである。フランス革命とそれを表現する芸術作品について分析したジャン・スタロバンスキーは、「ジャコバンのピエタ」と称される《暗殺されたマラー》を、「死の孤独を荘厳に表明し、それをテロルと美德の絶対的命令にしたがった交わりに変えている」⁹²と述べた。ダヴィッドのこの絵はマラーを称え、そして死を称えている。ダヴィッドがこの絵を描いたのはマラー暗殺と同じ年の1793年であるから、フランス革命を生きる同時代人の視点でこうした絵を描いたということになる。もちろんそれは、一般的な視点ではなくて、ダヴィッドの個人的思い入れのある表現であり、またジャコバン派の宣伝のための表現だった。しかし、そうではあっても、そこに死の表象が関係していることは重要である。フランス革命当時の死や死の表象がどのようなものであったか、スタロバンスキーの見解を見てみよう。

この時代は、その英雄的、男性的な傾向においては、たくましい体付きの死体を多数描いており、その崇高な美しさは、死にあいまいな魅力を与えている。（中略）

生命を失った肉体は、こうして物質世界の岸辺に横たわっているが、かつては、生気に満ちた意志が、この肉体をはっきりとした理想に向かわせていたのであった。目指されていた目標は、いわば反射作用によって、私たちに明らかにされる。英雄の精神は、彼が渴望していた永遠の栄光を勝ちえた。観衆の目は、非本質的なもの、抜け殻を前にしているのだが、しかし、この抜け殻は、永遠からの反射光を受け、私たちの目に「理想の美」の規範に則って、その姿を見せている。重要なのは英雄的な業績であるが、しかし、死体はそれによって変容させられている。

革命の殉教者たちに捧げられた絵では、それは予め受け入れられ乗り越えられた死となるであろう。最初の宣誓の行為によって、個人は、その個人的な生命においては、死ぬことに同意したのである。⁹³

スタロバンスキーの見方では、絵画は死を美化するものと考えられている。絵画に死が描かれることによって、生は「永遠」のものとなるのだ。その考えからすれば、死を表象することが重要であり、死は絵画の中に回収されて高められなければならないものなのである。ダヴィッドこそ、それを積極的に引き受けた画家だった。

さて、これに対して、キーファーの《革命の女たち》はどうだろうか。そこでは全く異なった方法で死が示されている。そこに死体のイメージはなく、したがってダヴィッドが見せ

⁹² ジャン・スタロバンスキー 『フランス革命と芸術——1789年 理性の標章』井上堯裕訳、法政大学出版局、1989年、89頁 [Jean Starobinski, 1789, *les emblèmes de la raison*, Paris : Flammarion, 1973, p.95]

⁹³ 同書、83頁 [ibid., p.93]

たような英雄的な死もない。しかし、この作品が死と関わっていないというのではない。

《革命の女たち》のインスタレーションはいわば「死の空間」だ。その理由のひとつには、並べられた鉛の無機質なベッドが病院や強制収容所を思い起こさせ、死を連想させるということがある。しかし、ベッドは死を連想させやすいものではあるが、ここに名前が示された女性たちの多くは、むしろベッドの上で死ぬことのなかった女性たちである。というのも、シャルロット・コルデー、オランプ・ド・グージュ、マリー・アントワネットなどは断頭台で処刑されたからだ。それでは、なぜ、キーファーはベッドで「革命の女たち」を表現しようとするのか。

キーファーは死んだ女たちに鉛のベッドという唯一の居場所を与える。このベッドは、彼女たちの墓なのではないか。壁に貼られた名札によって、この空間が死体置き場（死体のない死体置き場であるが）のようにも見えてくるし、ベッドは棺や墓のようにも見えてくる。ベッドの上にのせられた草花は墓に手向けられた花のようである。しかし、その草花はすでにすっかり枯れていて、その枯れた様子に時間の経過が読み取れる。しかも、彼女たちの存在が忘れ去られてしまったかのように思えるほどの長い時間の経過である。ここでは彼女たちの死は、決して生々しさの中にあるのではなく、時間の経過を表す枯れた花や土に埋もれた子供たちの服とともにあるのだ。

空のベッドは彼女たちが既に存在していないということ、すなわち彼女たちの不在を象徴している。死体がないこと、死体のイメージがないこと、そして長い時間が経過していることを示す枯れた草花は、彼女たちが永久に不在であることを示している。ダヴィッドの《暗殺されたマラー》と比較すると、キーファーの《革命の女たち》は、生き生きとしたドラマチックな革命や血塗られた暴力的な革命ではなく、色あせて忘れられようとしている「革命」であり、痕跡と不在が表されている。《革命の女たち》において、死はダヴィッドとは全く異なる方法で示される。キーファーの作品では、死は表象されることなく、絶対的な不在として露呈されているのだ。

キーファーがフランス革命をテーマとした作品に女性を登場させた理由は、多木が言うように、女性が「自分たちの生や死の意味をあからさまに革命の表面の出来事に位置づけはできない」⁹⁴存在だからだろう。だから、このフランス革命という出来事を女性の側から考えたとき、そしてそこに女性の生と死とを書き込んだとき、「革命」は別の意味を浮かび上がらせる。キーファーがフランス革命を女性で表現しようとしたときに浮かび上がってきたのは、彼女たちの姿が見えないということ、すなわち彼女たちの不在であった。革命の過程で死んでいった女性たちの死は「英雄的な業績」を担ってもいなければ美しさも崇高さもない。彼女たちの死はどこかに回収されることがない。そのために《革命の女たち》には圧倒的な不在が漂っているのである。

(3)近代の表象

キーファーはフランス革命を、ダヴィッドやドラクロワとは異なる視点から見ようとしている。女性がモチーフとなっているのはそのためだ。また、《革命の女たち》が死の空間であることによって、死それ自体もこの作品の重要なモチーフになっている。女性という観点

⁹⁴ 多木浩二 『シジフォスの笑い——アンセルム・キーファーの芸術』前掲書、223頁

あるいは死という観点をフランス革命というテーマに組み込むことによって、このテーマはどのように表現されうるのだろうか。

フランス革命は一般的には近代民主主義の始まりだと考えられる。自由主義と民主主義によって特徴づけられる近代という時代の起点だ。そして、そこから、国民国家という形態の近代における政治的共同体がかたちを整え、それが現在に至るまで続いている。その意味で、フランス革命は近代を象徴する出来事として捉えられる。

この近代の始まりは、政治体制のみではなく、表象の領域をも巻き込むものであった。近代国家は表象され、イメージを与えられてきた。その典型的な例が、ダヴィッドによる《ナポレオンの戴冠式》だったことはすでに見てきた。それは近代国家の誕生を基礎付けるイメージであり、この絵を見る鑑賞者はその場面に参加しているように感じる。これを見る人々がフランスの「国民」になるような絵画的装置である。この絵が描かれた当時、絵画によるイメージは、近代国家という共同体の形成を基礎づけ、正当化する役割を担ったのである。

それに対してキーファーの《革命の女たち》はどうだろうか。それはダヴィッドの絵のように何かを基礎付けたり正当化したりするためのものではない。近代の始まりのフランス革命を華々しくとらえたダヴィッドやドラクロワなどから200年を経て、キーファーにおいて、フランス革命は墓場や廃墟のような空間として表現された。それはなぜなのか。当然、その200年の間には、フランス革命やナポレオンや近代国家といったものの評価や意味づけは変わっていった。そして、当然ながら、その200年の間はすばらしい進化ばかりがあったのではないということを私たちは知っている。そのため私たちは当時とは別の視点でその出来事を眺めるだろうし、そうする必要もある。さらにはグローバリゼーションの動きによって近代の国民国家のあり方が変わろうとしている現在、その始まりそのものを再度とらえなおす必要があるだろう。キーファーの作品は、現代の芸術であり、現代の視点からフランス革命を見ている。そのとき浮かび上がってきたものが、女性たちであり、不在や死だったのである。キーファーは痕跡や圧倒的な不在を通してフランス革命を表現した。

《革命の女たち》のインスタレーションの中に、1789年のフランス革命と現代とをつないでいるものがある。並べられた鉛のベッドの先の作品のいちばん奥にある大きな写真である。写真に写っているのは、この作品が作られた「今」の光景だ。おそらく、1990年前後だろう。水たまりのある曲がりくねった道を、一人の男がこちらに背を向け、向こうに向かって歩いていく。この景色がどこなのかは分からないが、周辺にフェンスがあるようだ。この写真の中にフランス革命との関連を示すものはひとつもない。荒涼とした風景や一本の道が伸びている構図はキーファーの他の作品にもよく現れる光景だ。写真の前には枯れた向日葵が幕のように、逆さに吊り下げられている。この写真とベッドのある空間は、一体どのようにつながっているのだろうか。いくつか共通の要素はある。鉛のベッドと鉛の板に張られた写真、鉛の色とグレーの色彩の写真、ベッドの上の水たまりと写真の中の水たまり、ベッドに置かれた枯れた草花と写真から吊り下げられた枯れた向日葵。そしてベッドの下の土の塊は写真の道の泥から取られてきたもののよう見えなくもない。それらの共通の要素によって、断片的にはベッドの空間と写真とは結びつけられている。しかし、対比されるようになっている。歩いて行く男の姿と、姿のない「革命の女たち」。名前を与えられていない男と、名前だけが与えられた女たち。平面と立体。イメージと物質。色あせて消えて行くように見

える写真と、ずっしりとその物質性を主張する鉛のベッド。現在と過去。生きている人間と死。人間のいる空間と死の空間。それらの対比によって、200年の隔たりが浮き上がってくる。そして、写真の前に吊り下げられた枯れた向日葵は、その時間の隔たりと空間の隔たりを分割する幕のように見える。

20世紀のぬかるみの道を進んで行く男。ベッドのある空間全体がこの男が頭に思い描いた光景だと思えなくもない。ひとりの男が、200年前のフランス革命で死んだ女たちを思い描いているように見える。特に後ろ向きに写ったこの写真の男がキーファー本人であるとしたら、ベッドのインスタレーションはもともと彼の頭の中の光景だったのだから、そのように考えてもおかしくはない。彼の想像の光景がベッドのインスタレーションの空間として現れている。だが、写真の男は向こうに立ち去って行く。この女性たちの死の空間を後ろに残して前へ進んで行っているのだ。しかし、「革命の女たち」の記憶を背後に残して歩いて行くのだとしても、それは彼のすぐ背後にあって、そこから完全には立ち去ることはできないのかもしれない。このベッドの光景、この記憶が彼の背中に張り付いていて、しぶしぶながらそれを背負いつつ進んで行くようにも見える。そのように考えると、男はフランス革命の遺産を思い描き、それを背負っているかのようである。

フランス革命の遺産が近代民主主義であるとしたら、フランス革命と私たちの生きる現在は直接結びついている。200年の年月があるとしても、その期間に起こったことは全て「近代民主主義」のプロセスの中で生じてきたと言えるからだ。しかし、その期間には、そのプロセスからはじかれたものもあるし、破壊されたものもある。そして、キーファーがこのインスタレーションによって思い起こさせたような、数多くの目に見えない死や不在がある。そのような表出されないものや破壊の跡を残して立ち去ろうとする写真の男は、ベンヤミンの「歴史の天使」を思い起こさせないでもない⁹⁵。だが、男が「歴史の天使」さながらに進んで行くようにも見えらるるとしても、瓦礫を吹き付ける嵐にさらされて過去を向きながらも未来の方に押し流されていくベンヤミンの「歴史の天使」とは違って、物質の空間とイメージ空間との境に立つこの男は、過去という現実の廃墟を背に負いながら、それを反映したイメージの世界に向かっていく芸術家の肖像だと言ったほうがいいのかもかもしれない。

(4)破壊と創造

この作品が表現しているのは、近代のプロセスにおける破壊という側面ばかりではないだろう。キーファーは芸術家であり、何かを創り出すことが彼の仕事である。そして、キーファーは、創造と破壊を結びつけて考えている。

《革命の女たち》で使われている鉛の板に貼付けた写真とよく似た構図の作品がある。キーファーが1990年に制作した《ツィムツーム》である。《革命の女たち》が1992年の作品だから、《ツィムツーム》はその2年前の作品だ。

《ツィムツーム》もまた鉛の板をベースに使っているが、こちらは写真ではなく絵画を貼りつけている。その絵画が《革命の女たち》に使われた写真と似ているのだ。雪の残る畝のある大地が描かれていて、上部には暗い空が広がっている。そして、真ん中に大きな水たまりがある。その水たまりは道のように画面の向こうに向かって伸びている。そこには人は描かれて

⁹⁵ ヴァルター・ベンヤミン「歴史の概念について」『ベンヤミン・コレクション1 近代の意味』浅井健二郎訳、筑摩書房（ちくま学芸文庫）、1995年、653頁

いないが、《革命の女たち》の写真は絵画《ツィムツーム》のもとになった光景ではないかと思えるほど、よく似ている。（つけ加えておくと、《メソポタミア》という鉛を使った絵画も同じような構図で描かれている。）

ツィムツームとは「収縮」を意味している。それは、カバラ思想家イサーク・ルーリアの世界の始まりについての考えに登場するものである。ルーリアが解釈した世界の始まりは次のような考えである。世界を創造するとき、神はいったん自らの内側に退いた。それは、

「世界の可能性を保証するためには、神は自身の本質のなかに、自分がそこから退去してしまった領域、言い換えれば神が創造と啓示において初めてそこへと歩み出ることができる一種の神秘的原空間を作らねばならなかった」⁹⁶からである。そしてその原空間に原初の人間であるアダム・カドモンが生まれ、彼から光が飛び散る。だが、その光を浴びた器が光を受け止められきれずに、壊れる。そして、その器の破壊の後に、修復作業がある。それがルーリアの考えた世界の創造のプロセスである。ルーリアの考えに従うと、世界の創造には、神の収縮「ツィムツーム」、器の破壊「シェビーラース・ハ・ケリーム」、破損の修復「ティツクーン」という三段階があるということになる。ここで特徴的なのは、それが無からの創造なのではなくて、破壊を含む創造、修復としての創造であるということだ。キーファーはこのカバラ思想の世界の創造の考えを《ツィムツーム》という作品で表現したのである。

そして《ツィムツーム》は《革命の女たち》の写真に似ている。制作された時期もほとんど同じである。《ツィムツーム》が《革命の女たち》に転用されているとしたら、それはなぜだろうか。「ツィムツーム」はキーファーにとって始まりや創造のメタファーだろう。創造は外に向かうのではなく内に向かうことから始まり、そしてその創造は無からの創造ではなく、破壊の後の修復を含み込んでいる。そのルーリア的創造のプロセスに重ね合わせて

《革命の女たち》を解釈してみるとするならば、鉛のベッドの置かれた空間は壊れた空間、破損の跡であり、写真の場面は創造が始まる空間なのではないだろうか。写真の場面が

「ツィムツーム」であるとする、それはまさに創造が開始されようとしている場面である。「ツィムツーム」は神の内側のはずだが、キーファーはそこに一人の人間を置いた。

《ツィムツーム》と《革命の女たち》の写真との違いは、その一人の男だ。そこに男を置くことによって、キーファーは《革命の女たち》に、《ツィムツーム》にはなかった意味をつけ加えたのである。その場面にいるのは、芸術家キーファー自身である。彼は絶妙な配置にいる。そこに人間がいることで、神の創造のテーマは芸術家の創造というテーマに置き換えられている。

キリスト教的な天地創造が「無からの創造」であったのと同じように、近代の芸術家は、一般的には、何もないところから自力で創作を行うものとみなされてきた。それは芸術家のみならず、近代の人間像そのものであると言ってもいいかもしれない。それは、自分の力で思うように世界を作ることができる人間という考えである。しかし、そのような考え方に対して、キーファーは異を唱えているように見える。私たちの背後には破壊があつて、その廃墟があつて、そこからのみ創造は可能になるのではないか。キーファーが一人の芸術家として、イサーク・ルーリアのいう世界の創造説に関心を持つとするならば、芸術家もまた破壊の痕跡から出発して創造を行うと考えるのではないか。だから、《革命の女たち》の写真の男は、芸術家として創造のために廃墟の空間を引き受けているように見える。

⁹⁶ ゲルショム・ショーレム 『ユダヤ神秘主義——その主潮流』 山下肇訳、法政大学出版局、1985年、345頁

《革命の女たち》の写真に感じられるのはそのようなことである。鉛のベッドのインスタレーションには「革命の女たち」の死が漂い、そして写真には現代の空間がある。キーファーはその現代の空間に立ち、破壊の痕跡から創造を行おうとしているのだ。

(5) 共同性

さて、この作品にもうひとつの現代的なテーマを読み取ることも可能である。この作品は一方では死や不在をテーマとしていて、もう一方では近代に対するざっくりとした見直しを提示している。この二つは、現代の人間のあり方を考えるうえで重要だ。《革命の女たち》は、死を呈示しながら私たちの存在のあり方を問いかける作品でありうる。

《革命の女たち》のベッドの並ぶ様子に似ているひとつのイメージがある。それは、第2章で触れたアドルフ・ウジェーヌ・ディデリによって1871年に撮影された12人のパリ・コミュン参加者の死体の写真である。12人の死体はそれぞれ棺の中に入れられている。この写真の死は、その約80年前に描かれた《暗殺されたマラー》の死の様子とは随分と異なっている。このイメージについて、ジョルジュ・ディディ＝ユベルマンは次のように言っている。

「パリ・コミュン参加者の12の死体は、ディデリの署名の入ったイメージの中で私たちの目の前に現れる。彼らは一緒にいるように見える。彼らが露呈されていることが、彼らが分有状態におかれていることを表している。彼らは、何ものも彼らを分離することができないひとつの共同体を形成している。しかし、死ほど特異であるものは他にない」⁹⁷。ディディ＝ユベルマン曰く、その写真には12人の死が露呈されているとともに、死によって露呈される共同性が露呈されているのである。そうであるとすると、その写真は死のイメージであるとともに共同性のイメージである。

キーファーの《革命の女たち》の鉛のベッドはこのディデリの写真に似ている。キーファーの作品には死体のイメージはない。しかし、並べられた14のベッドはディデリの写真が見せている隣り合う棺によく似ている。《革命の女たち》では、空のベッドによって不在が示されている。そして壁に描かれた名前によっても不在が示されている。名札は彼女たちがかつて実際に存在していたことの証拠だが、その名前のみがあることによってその名前の持ち主が今はそこにいないということが強調される。その空間は彼女たちの不在しか示すことができないが、しかし彼女たちは隣り合っている。彼女たちは何かを共有するわけではない。例えばシャルロット・コルデーとマリー・アントワネットが共有するものは何ものもなさそうである。しいて言えば、二人とも1793年に処刑されていることが彼女たちの共通項だろうか。彼女たちは単に同じ時期を生きていた。そして、ディデリの写真の棺の男たちのようにキーファーの作品の中で隣り合わせにされる。同じ壁に名前が書かれ、同じように不在であり、同じように不在を晒している。そこに、不在や死によって露呈される共同性が示されているとすることができないだろうか。そして、その作品を眺める私たちは不在を介して彼女たちに触れている。

そのような死によって露呈される共同性、これを私たちは存在の前提条件として持っている。現代において明らかになりつつあるのはその存在の前提条件としての共同性である。そ

⁹⁷ Georges Didi-Huberman, *L'oeil de l'histoire : Tome 4, Peuples exposés, peuples figurants*, Éditions de Minuit, 2012, p101

してその共同性のもとで私たちが生きているということが、表象の空間の中に現れている。キーファーの《革命の女たち》もそれを示している。

3. ルーブルの《アタノール》

(1) 《アタノール》に描かれているもの

2007年にキーファーはパリのルーブル美術館のために絵画と彫刻を制作した。ひとつの巨大な壁画《アタノール》（図26）と、その脇に置かれた二つの彫刻《ダナエ》（図27）《閉ざされた庭》（図28）である。それらは古代エジプトの展示室の横にある階段の踊り場に建物の装飾として作成され、そこに永久的に設置されることとなった。

その壁画のタイトルの「アタノール」とは、錬金術のときに使われる炉のことだ。この炉は、一定の温度を維持するために燃料を自給する。キーファーは錬金術に関するモチーフをたびたび選んでおり、錬金術を通して表現される「変容」はキーファーにとって間違いなく重要なテーマである。

マリー＝ロール・ベルナダックは、《アタノール》について、「この芸術作品はメタモルフォーズの母胎であり、材料が変化する場所であり、ある状態から他の状態への移行の場所である」⁹⁸と指摘する。すなわち、この作品そのものが、なにものかの変化を生み出す炉「アタノール」として示されているのだ。

キーファーがルーブルの壁画のために制作した作品は、《アタノール》を含め六点だった。いずれの作品でも、横たわる裸の男が描かれている。その六点の候補の中から最終的に選ばれたのが、上部に星空が広がっている作品だった。男が横たわる大地は重々しく、塗込められた素材がところどころで盛り上がりひび割れている。大きくひび割れた隙間が光っていて、そこに鉛が流し込まれているのが分かる。男の上には黒い夜空のようなものが広がり、無数の白い斑点が星のように散らされている。それは星というよりは白い蒸気のようにも見えるし、銀河のようにも見える。キーファー自身は「雪」と表現している⁹⁹。そして、横たわる男の身体から天に向かって一つの薄い直線が伸びている。この直線は向日葵の茎なのではないか。絵具が塗込められていてはつきりとはしないのだが、この絵には一本の向日葵が描かれているように見える。というのは、《アタノール》と一緒に制作した他の作品では、いずれも横たわる男の身体から一本の向日葵が伸びているからである。向日葵のオブジェをキャンバスに貼付けているものもある。また、この《アタノール》の横に並んでいる二つの作品《ダナエ》《閉ざされた庭》はどちらも向日葵を象った彫刻である。向日葵はキーファーが頻繁に使うモチーフでもある。したがって、《アタノール》に向日葵が描かれていると考えられる。実際に、画面のちょうど真ん中あたりの黒い輪が向日葵の花の部分に見える。

そして、この絵画には三つの文字が書き込まれている。横たわる男と同じ位置に「nigredo ニグレド」、中央くらいの高さに銀色のラインが引かれていて、その高さに「albedo アルベド」、そして上の方に金色のラインが引かれていて、そこに「rubedo ルベド」と書かれている。この三つの文字は錬金術に関係している言葉である。キーファー自身が次のように説明している。

⁹⁸ Marie-Laure Bernadac, etc., *Kiefer au Louvre*, Paris : Éditions du Regard, 2008, p13

⁹⁹ Jean-Luc Perréard, *Anselm Kiefer au Louvre*, Musée du Louvre, 2007 (DVD)

錬金術には3つの段階があります。「ニグレド」は黒の成果物で、鉛です。それは、不動性、憂鬱な時間を表します。次の段階は銀で、白の成果物である「アルベド」です。三つ目は「ルベド」で赤、金の成果物です。絶対君主の王たちはつねに錬金術師を抱えましたが、それは非常にありきたりな理由のためであり、つまりは金を作るという理由のためでした。ボヘミアでは、金をつくろうとして磁器を発明しました。それで磁器は金だったのです。この例は、結果が常に目的とは違うものだけでも、目的を持たなければならないということを言っています。金はその目的を象徴します。金とは光です。私の絵の中ではひとつの階層です。ニグレドは地と混ざり合う階層です。グノーシス主義や特にマニ教になじんでいる人には、その意味は明確です。マニ教では、地から光のきらめきを抽出し、それを高みに昇らせます（ワレンティヌスからの引用です）。そして、地にはいかなる内側の太陽もいかなる光もない状態になり、消え去ります。この作品では、サトゥルヌスの鉛は地にはめ込まれ、それは地に混ざり合っています。¹⁰⁰

鉛、銀、金という錬金術の三段階が《アタノール》のなかに表れている。そして、その三段階のなかで、鉛「ニグレド」は裸の男と同じラインに位置している。実際に、この絵画の下の方には鉛が流し込まれている。鉛は伝統的に、メランコリーやメランコリックな人の守護神や惑星である土星を表す金属と考えられていた。ただし、ダニエル・アラスはキーファーの用いる鉛について次のように言っている。

鉛はキーファーにとって単に美的な満足を与える造型上の道具というだけではない。鉛の詩的な潜勢力は、もはや、メランコリーや錬金術の暗示的意味、あるいは、それらの反響を合わせたものに還元されるのではない。キーファーが1990年に言うように、鉛が他の金属よりも彼の「感覚に訴える」のは、それは鉛が「アウラ」を持っているからである。「アウラ」は「それらの後ろに隠れた何か」をほのめかすようないくつかの名前が帯びたものと似ている。彼にとって、鉛はつねに「アイディアの素材」だった。「錬金術において鉛は金の抽出を行うプロセスの中でもっとも低いランクに位置する金属だった。一方では鉛は濃密でありサトゥルヌスに結びついていたが、しかし他方では、それは銀を含んでいて他の精神的な領域を思い起こさせる。」鉛はキーファーの作品の中では、支持体でありながらプロセスや観念の総体の形象であり、物質的なものや物理的なものでありながら、心的なものや精神的なものである。鉛は、それがあただけで、それが引き起こした思考の記憶と、それに対置させた物質の重さの記憶とをもたらし、実現する。鉛は非常にさまざまに使うことができ、自らが被る変容の徴を保存する性質をもともと持っているから、なおさらである。溶解と凝固と酸化によって（それはゆっくりと起こるとしても急激に起こるとしてもおそらく自然に起こるものであるが、目に見える結果はつねに偶然まかせであ

¹⁰⁰ Marie-Laure Bernadac, etc., op.cit., pp.30-31

る)、この不活性の金属は、他の変容を待ちながら保護され凝固し固定していくという生きたプロセスの証言を実に身に帯びるのである。¹⁰¹

キーファーの鉛は変化を象徴するものである。そういう意味を持つ鉛が、《アタノール》では一番下の位置にあり、その上に銀と金が続いていく。画面のほぼ真ん中に引かれた銀色のラインの高さに位置しているのが銀を意味する「アルベド」である。この絵に向日葵が描かれているとすると、向日葵の花となる部分に書かれているのがこの文字である。そしてそれより高い位置に金を意味する「ルベド」の文字がある。ここには金色のラインが引かれている。画面の上に行くに従って、錬金術の成果物ができていくことになる。錬金術の三つの段階によって、変容が表現されているのである。「アタノール」というこの絵のタイトルが暗示するのは、ここに生成や変容が描かれているということだ。

一方で、彫刻作品の《ダナエ》でも生成変化が起こっていると思われる。《ダナエ》は、鉛で作られた彫刻作品だが、積み重ねられた鉛の本の上に一本の鉛の向日葵が立っている。焼かれた本と枯れた向日葵のように見える。重々しい灰色の向日葵である。しかし、向日葵の種の部分をよく見てみると、その一部が金色になっているのが分かる。そして、向日葵の根元の本の上には、その金色の種が落ちている。鉛の花からできた鉛の種は金色の種になる。そこには、花から種への変容に重ね合わされて、鉛から金への変容が表現されているのである。また、この《ダナエ》というタイトルから連想すると、金色の向日葵の種は「ダナエ」に降り注ぐ黄金の雨のようにも見える。ギリシア神話で語られているダナエの物語は、地下室に閉じ込められているダナエのもとにゼウスが黄金の雨に姿を変えてやって来て、彼女と交わり、ダナエは子供を宿すというものだ。この物語をもとにして、ティツィアーノ、レンブラント、クリムトなどがダナエに黄金の雨が降り注ぐ場面を描いている。ティツィアーノやクリムトは黄金の雨を金貨として表現しており、その金貨はキーファーの《ダナエ》における向日葵の種と類似している。そうすると、キーファーの《ダナエ》は、黄金の雨が降り注ぎ、そこから向日葵が伸びて、そしてその向日葵の花は金色の種子を実らせているという流れの中にあるように見える。そこには、向日葵の新陳代謝とダナエの出産とが重ね合わされているとも考えられる。また、すでに枯れてしまったかのような向日葵から金色の種が散っているというところに、死と再生のサイクルの表現を見ることも可能である。

《アタノール》《ダナエ》とともに展示されている彫刻作品《閉ざされた庭》にも目を向けてみよう。それは、数字の札がつけられた15本の枯れた向日葵が土に突き刺さっている作品だ。この作品のタイトルの「閉ざされた庭 (Hortus conclusus)」とは、もともとは聖マリアを意味している。これは、聖マリアの処女性や、彼女が保護されていることを表す言葉である。キーファーは、「閉ざされた庭」を15本の向日葵の突き刺さった土によって表現した。

キーファーにおいて、ダナエおよび聖マリアが向日葵で表現されている。このことから、キーファーにとって向日葵は女性、しかも出産する女性を表すものだと考えられる。《ダナエ》と《閉ざされた庭》の二つの彫刻作品はどちらも女性を表し、そこには出産が暗示されているのだ。

¹⁰¹ Daniel Arasse, *Anselm Kiefer*, op.cit., p248

《アタノール》に描かれた横たわる男は死体のように見えるが、その男から伸びていく向日葵、そして《ダナエ》と《閉ざされた庭》の向日葵は生や再生を象徴している。したがって、《アタノール》には死と生のサイクルが描かれていると言っていい。その変容の過程が、錬金術の三つの段階と重ね合わされ、表現されている。

そして、そのサイクルとしての変容には、潜勢態（可能態）と現実態のあり方を見ることもできる。鉛から銀や金への変容や、ひまわりの新陳代謝に暗示されているのは、潜勢態が現実態になって完了するということではなく、「可能態から現実態への移行、共通の性質から個物への移行は一度なされたらそれで終わってしまう出来事ではなくて、たえず揺れ動く様相の限らない連続」¹⁰²であることを示しているかのようだ。そこには、つねに潜勢力であり続け、つねに潜勢力へと戻っていくものが描かれている。

(2)裸の男

《アタノール》に描かれている横たわる男は何か。裸で横たわる男はキーファーの初期の頃からの重要なモチーフである。ループルのために制作した六点全てにこの裸の男が描かれていることから、この裸の男というモチーフは、キーファーがループルのために用意した作品におけるもっとも重要なモチーフだと言うことができる。この男はキーファー自身をモデルにして描かれている。キーファーは自身が横たわる写真を撮り、それを元にして描くと言う。つまり、《アタノール》でキーファーは、錬金術の開始点となる鉛の位置に自らの身体を置いた。これは、何かを作り出す芸術家としての自分自身のあり方を表明しているかのようである。

絵画における裸体は古くから「真実」を表現するものとしてみなされてきた。特に有名なのがボッティチェリの《誹謗（ラ・カルンニア）》だ。そこに描かれた裸の女性は「真理」の擬人像である。しかし、キーファーにおける裸の男は「真理」とは何の関係もないように見える。《アタノール》に描かれた男は死んでいるか、あるいは死につつつあるように見える。足や指先などの身体の一部はその下にある土と同化しつつあり、全身が土に帰っていくのを待っているかのようだ。これについて多木浩二は次のように述べる。

大地に横たわる人間はキーファーの繰り返し用いるイメージである。ときには体から木が生えてくる性的なイメージの場合もあり、ときには夢見るヤコブである。どちらも象徴的なのである。ここでも人間は象徴的であることはあきらかだが、ハイデgger風といえば「死すべきもの」である。あるいは端的に「死」であるかもしれない。天にいたるヤコブの夢の梯子はないし、木を立ち上げる性的な能力もなく、薄汚れて横たわっているのだ。むしろ人間なるものへのアイロニーがある。この落ちぶれた人物はかつて世界の中心にいて、なんでも可能だと思っていた人間なのだ。そのとき人間が真理だった。いや真理のアレゴリーでありえたというべきであろうか。だがこの絵のなかの人間は、もはや真理どころか、みじめな汚れた裸体で横たわる骸同然の存在である。¹⁰³

¹⁰² アガンベン 『到来する共同体』前掲書、31頁

¹⁰³ 多木浩二「星とひまわり アンゼラム・キーファーの最近のシリーズ」『ユリイカ』2003年4月、37頁

キーファーが描く裸で横たわる男は、「真理」を表すものではなく、死に結びついたイメージである。このような死のイメージは何を表しているのだろうか。

横たわる男がキーファーの作品の中に最初に現れたのは1971年の《小枝を手に横たわる男》という作品だった。この絵では地面に横たわった男が腹部に枝を持っている。それは14世紀のアシュバン写本の図像をもとにしていると言う。アシュバン写本の絵の方では、裸で横たわる男の男性器から木が生えている。キーファーはそのアシュバン写本の図像を描きなおすように、裸の男から向日葵が伸びるイメージを何度も描いている。アシュバン写本の男は「死の後に続く再生に関係するもの」であると言う¹⁰⁴。そうであるとすれば、キーファーの描く男は死だけではなく、何らかの「再生」を含み込んでいることになる。それを示すかのように、キーファーは《アタノール》について次のように言い、それが「境界」を描いたものであるということを強調している。

この絵画は、新陳代謝をあつかっていると言うことができるでしょう。花は、ぱっと開くと、すぐに朽ちてしまい、そして種を作り出し、他の花を生み出します。このとき、境界を超えるということが起こります。横たわる一人の男は、瞑想しているか、あるいはもうすでに死んでいます（瞑想している時の私の写真をもとに描きました。でも、それもまた死かもしれません。瞑想は小さな死ですから。）、それは新陳代謝の観点から見れば、再創造の境界なのです。¹⁰⁵

《アタノール》には生と死の境界が描かれている。キーファーはそれを、朽ちていき次の種を生み出す花にたとえる。《アタノール》と同時に制作された《不敗の太陽神》（Sol Invictus）では、裸の男から一本の巨大な向日葵がはえていて、その花から種が落ち、男に降り注いでいる。また、彫刻作品の《ダナエ》は本から生えた一本の向日葵が金色の種を落としている。それと同じように、《アタノール》でも朽ちた向日葵から種がはじき落とされ、その種が星のように男の身体に降り注いでいるのではないか。そこに、花が枯れていくと同時に種を生み出すのと同じように、一人の人間が死んでいくとともに何か別の始まりをもたらしているという暗示が含まれている。ここに描かれた死とはひとつの終わりではなく、新陳代謝や、死と生の交替や、何かから何かへの移行である。

その一方で、この裸のイメージは「剥き出しの生」という言葉を思い起こさせずにはいられない。ジョルジョ・アガンベンは、現代における人間の一般的な存在の仕方を、形式を持たない「剥き出しの生」と表現した。それは、生きものとしての人間、生きている状態そのものとして扱われる人間のことだ。この人間は、法によって保護される政治的主体ではなく、生きている状態そのものを管理されコントロールされる。生きものとしての人間は、自らを保護するものを何も持たず、潜在的にはあらゆる暴力の対象となりうる。そうした存在をアガンベンは「剥き出しの生」と呼んだのである。ある政治的主体から「剥き出しの生」への移行というのが現代において人間に起こった変化であったというのがアガンベンの考え

¹⁰⁴ マーク・ローゼンタール「アンゼルム・キーファー概論」『「メランコリアー知の翼—アンゼルム・キーファー」展』86頁

¹⁰⁵ Marie-Laure Bernadac, etc., op.cit., p30

である。キーファーの描く裸の男は、何も身に付けず、ただ晒されている。この姿は、「剥き出しの生」という現代の人間に与えられた形象を思い起こさせる。ただし、このような「剥き出しの生」としての人間は必ずしも存在の脆弱さのみを表すものではない。それは、生のあらたな可能性を示唆するものでもある。というのは、「主体」というステータスを取り去った生身の人間は、生がつねに外に向けられたものであること、人はけして一人で現れ出るのではなく外部に触れることで現れ出るということ、つまり人間の存在の成立が必然的に他者を前提としていることを見せうるからである。キーファーの描く裸の男は、そのようなことを示唆していないだろうか。

裸体のイメージは「まなざし」を引き起こすものである。裸体とまなざしの問題について、ジャン＝リュック・ナンシーとフェデリコ・フェッラーリは次のように書いた。

裸とはまず何よりも、**現前**である。他者のまなざしに晒されているひとつの現前だ。裸は、どんな裸であれ、私のまなざしであるにしても、つねにひとつのまなざしのなかに見出だされる。まなざしは、裸の身体に出会うと、そこにあるということを確かめる。裸の身体はまなざしのうちで現前し向かい合っている。そして裸身があるということは、それがそこにあるという疑いの余地がないものである。

しかし、身体の現前はまたつねに、そこからひとつのイメージを作り出すまなざしから**逃れ去ろう**としている。身体がひとつのイメージになるとき、身体はそれ自身から出て行き、自らを越える。ひとつの身体は、それがもはや純粋な不在ではないにもかかわらず、決定的な存在としては自身や他者に対して自らを差し出すことはない。裸の身体を見ることはまさに、つねに自らの不在へと、不動の所与であることの不可能性へと逃れていくこの現前を経験することなのである。¹⁰⁶

身体はまなざしの中に見出だされ、そこで現前し、そしてまた、まなざしにおいてイメージが作られる。まなざしが必然的に他者のまなざしである以上、まなざしは共に存在するということに関係している。そうすると、裸であるということにおいてまなざしの問題を提起するということが、ある共同性を引き起こすことになる。

また、このような純粋な不在でも完全な現前でもない身体のヴィジョンとは、まさに死体のことではないだろうか。モーリス・ブランショによると、死体とは「生者が彼自身の後ろに残していったもの」であり、「イメージ」に類似している¹⁰⁷。死体とは「生者それ自身でもなければ、何等かの実在性でもなく、かつて生きてあった者と同一のものでもなく、ひとりの他者でもなく、別のものでもない」¹⁰⁸ものであり、そしてイメージは「瞬時に捉えられぬもの、非現在的なもの、不感無覚のものと化し、遠ざけられた同一のものではなくて、遠ざかりとしてのその事物、自身の不在の中に現存するもの、消滅したものであるゆえ

¹⁰⁶ Federico Ferrari, Jean-luc Nancy, *Nus sommes : La peau des images*, Klincksieck, 2006, p97

¹⁰⁷ モーリス・ブランショ『文学空間』現代思潮新社、364-370頁 [Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1988, pp.344-399]

¹⁰⁸ 同書、364頁 [ibid., p.344]

にこそ出現する」¹⁰⁹。死体もイメージも目の前にありながら同時にそこにはないものなのである。したがって、キーファーが死体のイメージを描くとき、そこには二重に不在と現前とが表されている。キーファーの《アタノール》では、裸の男が露呈され、そこにイメージの露呈と死の露呈が重ね合わされ、それを見る私たちはイメージの前に立つとともに死体の前に立つことになる。しかし、このイメージは死や不在を表象しているというのではなく、それをイメージの中に現前させ露呈させている。

さて、キーファーが生と死の「新陳代謝」として示した《アタノール》を、ある「主体」の終わりとは別の「主体」のはじまりとも考えることはできないだろうか。死とは、人から意識を奪い、個性性を剥ぎ取るものだ。そのため、死とともに「私」は「私」であることをやめる。死んだ人は、自身の死を受けとることはできない。その人の死を認識しそれを受けとるのは、常に他者なのだ。ナンシーはこのことを、共同性の契機としてとらえた。ナンシーによると、「共同体は他人の死のうちの開示される。共同体はそうしてつねに他人へと開示されている。共同体とは、つねに他人によって他人のために生起するものである」¹¹⁰。固有性を持つひとりの人間が死に、その主体が消え去ろうとするとき、今度は死を受け取る方の者が「主体」として召喚されてくる。受動的に召喚される「主体」だ。死とは、そのような受動的な私たちで「主体」を召喚する契機となるのだ。このような「主体」の召喚のあり方は、イメージとイメージを見るものとの関係にも似ている。イメージはつねに他者に向けて開示されている。イメージは誰かのまなざしの前に露呈されるし、また逆にイメージの前でそれを見る者が露呈される。それは、イメージがそれを見る者を引き出すということでもある。それもまた受動的な「主体」の召還だ。イメージも死と同じように、「私」自らのみでは成り立つことのない「主体」を呼び起こす。死とイメージが二重に重ね合わされたキーファーの《アタノール》では、そのような「主体」の召喚が起こっている。そして、そこに示されているのは共同性である。それはまなざしが引き起こす共同性であり、死が開示する共同性だ。そのような共同性が、そのイメージを見る私たちに差し向けられている。

¹⁰⁹ 同書、363-364頁 [ibid., p.343]

¹¹⁰ ジャン＝リュック・ナンシー『無為の共同体』以文社、2001年、28頁 [Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, Christian Bourgois Editeur, 1986/1990, p.42]

結論

美術館のなかで人々の視線に晒される作品、人の「顔」を無防備に露呈する作品、屋外で野ざらしにされる作品、時間に晒され絶え間ない変化に委ねられた作品、物質性を露わにする作品、あるいは鑑賞者の方を無防備にさらけ出す作品。現代アートはいま、「エクスポジション」として自らを現し始めている。

作品を「展示」ということは近代において特徴的な美術の展示の仕方だが、あるときから「エクスポジション」は作品の制作そのもののうちに取り込まれていったようだ。この「エクスポジション」というのは、単に芸術作品を展示する場を意味するのではない。それは、芸術作品を成り立たせる重要な契機となっている。作品は、展覧会で「展示される」というだけではなく、自らが何かを露呈し呈示するものになっているのだ。そのことは、現代の芸術作品の重要な特徴になっているように見える。現代の芸術作品は、何かを表現したり、何かの表象／代理をしているから作品たりえているのではない。そうではなく、何かを露呈し呈示することによって、作品たりえているのだ。

だが、何が露呈され、呈示されているというのだろうか。現代の芸術作品が露呈しているもの、それは表象されえないものである。表象されえず、まさに呈示されるよりほかはないものが、呈示されている。表象しえないものとは、見えない記憶であったり、何か起きて消えていくという出来事であったり、存在の痕跡であったりする。つまり、何かに置き換えることが不可能なものである。そういった表象不可能なものを現代の芸術作品が晒し出す。表象がもはや美的経験の支えとなりえない時代に、芸術作品は、美的経験の質を変えながら、表象から「エクスポジション」へと変化していったのだ。いま、「エクスポジション」は芸術行為に取り込まれ、そして、芸術にとって根本的な意味を持ち始めている。

芸術の表象から「エクスポジション」への変化をどのように理解したらいいのか。「表象」から「エクスポジション」へ移行したのはなぜだったのか。このことを探っていくと、現代共同体論の展開と、現代アートの展開の相互に絡み合う深い関係が見えてくる。本論文は、現代における共同性についての思考と、「展示」され自らを「呈示」する現代アートの関係に注目した。

そもそも、芸術作品と共同性は切り離して考えうるものではない。作品が何かの表象であるにしても、何かの「エクスポジション」であるにしても、それはつねに共同性とかかわり合ってきた。なぜなら、イメージは「見られるもの」であり、どのように現れているにせよ、芸術作品はつねに「見られること」を前提として作られてきたからだ。最初の絵画と考えられているラスコーの洞窟の壁画、教会の壁に描かれた聖書の場面、人の肖像、歴史画、美術館に展示される絵画、美術館におさまりきらないような現代アートの作品、そして匿名的に路上の壁に描かれるストリート・アート。どのような形態の作品であれ、人の目に触れることが重要であり、誰かに見られることによって作品として成立する。作品は、つねに他者を前提としているのだ。

また、イメージは言葉と同じように、コミュニケーションの基本的な媒体であり、共同性を本質的に含み込んでいる。イメージはつねに、見られ、分かち合われる。それは、イメージが、見ることを通して人々を結びつけてきたということだ。イメージは、人間が複数で存在しているということ、つまり人間が共同存在であることを目に見えるものにする。人々の

あいだにイメージが差し出されることで、「共にあること」は実現された。つまり、イメージは、分かち合いを引き起こすものとして機能してきたのである。だから、芸術作品は根本的に共同的なものであり、人が共同であることに対して働きかける何かなのである。

芸術作品がこのようなものであるために、それは多くの場合、権力の問題を孕む「政治的なもの」として機能してきた。作品として何かを表象するというのが、政治的に作用してきたのである。その作用は、「見ること」と「見せること」のなかで働いてきた。表象は、不在のものや死者を代理する作用と、力や権利を提示する作用を持つが、その二つの作用を織り交ぜることによって、「政治的なもの」として機能してきたのである。それは原初のイメージと考えられる古代ローマの肖像イマージのときからすでにそうであり、皇帝の肖像、キリスト教の聖人像、そしてルネサンス期に現れた普通の人々の群像といった表象は、今そこにはいない人を表しつつ、そこに力を提示してきたのである。そして、近代の政治空間のなかでも、人々はイメージを共有することによって、政治的共同体を成り立たせてきた。目に見えないものである「国家」は、イメージの力を借りて実現されてきたのだ。イメージは権力の目に見えるかたちであるとともに、人々が経験を共有するための軸だったのである。

だが、権力を支え政治空間を支えてきたイメージは、近代の政治権力が生を管理する統治の形態である「生政治」へと突き進んでいったそのときに、そのあり方を変えていくことになった。ジョルジョ・アガンベンが「近代の政治空間の隠れた範例」とであると指摘した、絶滅強制収容所が出現したときである。絶滅強制収容所で、人は、あらゆる主体の可能性から引き離され、単なる生きものとして、権力に対して、あるいは、剥き出しで死に対して晒される。つまり、人は、いかなる表象も持ちえず、いかなる主体としても成立しえない状態に置かれたのである。「生政治」の究極的な実現は、人を死に対して晒しながら、主体という権能を剥奪するものだった。

絶滅強制収容所において、人間は「主体」を解体される空間を経験したのだが、同時にそれは、想像することも語ることもできない出来事であったために、表象が可能であるかどうかは根本的に問い直された場所でもあった。そして、表象の不可能性に晒されたイメージは、表象されるものでもなく、ただ呈示され露呈される「エクスポジション」へと変わっていく。絶滅強制収容所の出現は、一方で人をただ「晒される」というあり方でしか存在しえないものに変えてしまい、もう一方では表象されえないものがあることを明らかにした出来事であった。そして、表象されることのない何ものかが、ただ晒されるようになったのである。そのようにして、表象が不可能になったまさにその場所で「エクスポジション」が前面に出てくる。

そして、この人間のあり方を根本的に変えてしまった出来事は、共同体についての想定を変えることにもなった。このとき、表象可能な共同体や、人間が表象の主体であるような状況は決定的な試練にさらされたのだ。表象可能な主体による、表象可能な共同体が、もはやありえないものとなったからだ。共同体が不可能性なものであることが明らかになったときに、あらためて共同性が問い直される。そして、まさにその不可能性のうちに、人が根本的に「共にある」ということが見出だされた。人が「個」ではなく、自らを表象することもできず、ただ存在を分かち合うものでしかないことが示され、人間の根本的な共同性に辿り着いたのだ。

マルティン・ハイデガーが人間存在を「主体」ではなく「共存在」として思考したことを契機として新たに展開された現代の共同体論では、「主体」によって作られるべき共同体、あるいは理想や目的として構築されるべき共同体ではなく、存在の前提としてすでにある共同性が明らかにされた。つまり、「主体」を前提として作り上げられる共同体が破綻したときに、その「不可能性」の経験をベースにして、現代の共同体論が展開されていったのである。私たちは、「個」や「主体」である前に、必然的に「共存在」である。つまり、必ず、他者と「共に」存在するということだ。「共存在」としての人は、お互いに対して露呈していて、その露呈こそが共同性を要請し、それを生起させるということが明らかにされた。

ハイデガー以降の現代の共同体論で確認されたのは、「共存在」としての人間のあり方であり、私たちが受動的に晒されている根本的な共同性だった。そして、その共同性のあり方は、「表象の不可能性」の後に試みられてきた芸術の営みを照らし出すことになる。これは偶然ではない。芸術と共同性がつねに絡み合ってきたものであることを考えれば、この二つが呼応し合うのは当然のことだろう。共同体論という哲学的な探求と、芸術作品のあり方の変化は、絡み合って進んできたのであり、イメージの表象から「エクスポジション」への変容は、共同性についての思考の変容と密接に、そして必然的に結びついている。

絶滅強制収容所という歴史的体験のあとに、「主体」の能力である表象が崩壊し、芸術は「主体」の解体から成り立つような無為のものとして現れ始め、同じように共同性も実体として成り立たない、無為の営みとして現れてきた。共同存在としての人間、そして芸術作品は、単に露呈しかされないものとして、つまり「エクスポジション」として自らを示している。この「エクスポジション」が、現代における人間のあり方であるとともに、芸術作品のあり方なのである。

芸術作品はつねに「見られること」を前提としてきたし、「見られること」によって成り立ってきた。そのような作品のあり方は、「共存在」としての人間のあり方に対応している。人はつねに他者へと向けられていて、存在は他者によって受け止められることによって成り立つ。それは、共同性の契機そのものである。存在することのうちにすでに他者が想定されていて、他者なしには人の存在は成り立たないということ自体に、共同性が示されているのだ。このような人間の存在の仕方と同じように、芸術作品はいつもそれを見る者に向けられている。そして、それが誰かによって受け止められるとき、そこには共同性が成立するのである。現代において作品を「見ること」は、もはや権力の問題ではなく、私たちの存在の根底に横たわる共同性に関わるものである。芸術作品は、見る者に対して開かれていて、共同性に対して開かれている。「エクスポジション」としての現代アートは、作品を「呈示」し、そこに共同性を生起させると同時に「露呈」させる。作品そのものの「呈示」を通して、私たちが共同性に晒しているのである。不可能な共同性が露呈されること、かつ、私たちがそれを見て受けとるという関係のなかで、共同性はそれと名指されることなく生きられている。

これまで政治と芸術の問題系のなかで考えられてきたのは、政治による芸術の利用であったり、政治による芸術的価値の基礎づけであったり、政治についての美的な構想であったりした。だが、現代の芸術について考えみると、そうした問題系を超えて、あるいはその手前に、芸術と共同性の結びつきを見ることができないのではないか。本論文では、それを検討するために、芸術作品が表象から「エクスポジション」へと変化していった経緯を辿り、ジャ

ン＝リュック・ナンシー、ジョルジョ・アガンベン、ロベルト・エスポジトの提示する共同性の理論を参照しながら、現代の共同体論の展開と、現代アートの相互に絡み合う深い関係を照らし出すことを試みた。現代の共同体論を辿り直していくことで、「エクスポジション」の意味が存在論的に引き出され、それが現代アートの本質的な特徴と一致していることを示したのである。そうすることによって、現代アートが私たちに呈示しているものと現代の共同体論を単に照応するというのではなく、共同性に関する哲学的思考が、イメージが生起させる根源的な共同性と切り離しえないことを明らかにした。芸術と共同性とはいつの時代においてもつねにかかわり合ってきたものであるが、現代において美的経験は明らかに共同性の経験として現れている。

図版

図1 マルレーネ・デュマス 《混血》



図2 クリスチャン・ボルタンスキー 《1965年から1988年のクリスチャン・ボルタンスキーのアーカイブ》



図3 クリスチャン・ボルタンスキー 《祭壇シャス》
(《モニュメント》シリーズのひとつ)



図4 クリスチャン・ボルタンスキー、ジャン・カルマン 《最後の教室》（部分）



図5 クリスチャン・ボルタンスキー、ジャン・カルマン 《最後の教室》（部分）



図6 クリスチャン・ボルタンスキー 《ノーマンズランド》



図7 クリスチャン・ボルタンスキー 《Chance》（部分）



図8 ゲルハルト・リヒター《若者の肖像》



図9 ゲルハルト・リヒター 《逮捕(1)》



図10 ゲルハルト・リヒター 《逮捕(2)》



図11 ゲルハルト・リヒター 《対面(1)》

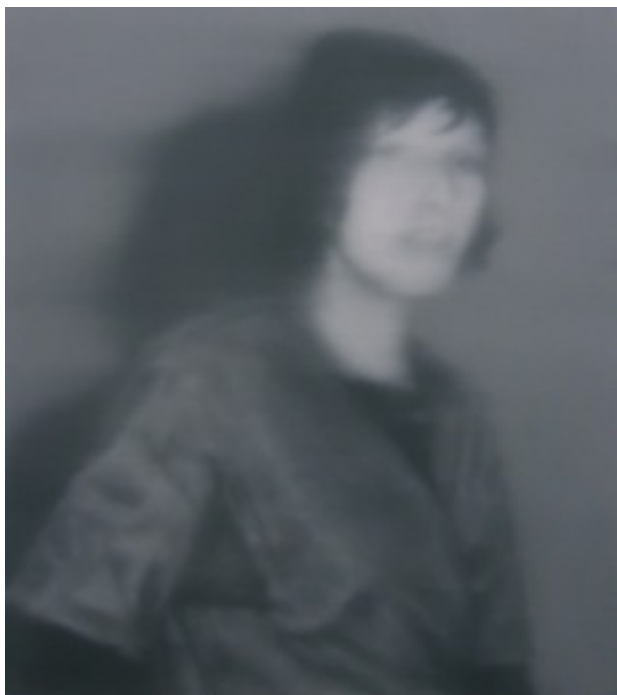


図12 ゲルハルト・リヒター 《対面(2)》



図13 ゲルハルト・リヒター 《対面(3)》



図14 ゲルハルト・リヒター 《首吊り》



図15 ゲルハルト・リヒター 《独房》



図16 ゲルハルト・リヒター 《レコードプレーヤー》



図17 ゲルハルト・リヒター 《撃ち殺された男(1)》



図18 ゲルハルト・リヒター 《撃ち殺された男(2)》



図19 ゲルハルト・リヒター《死者（女）》

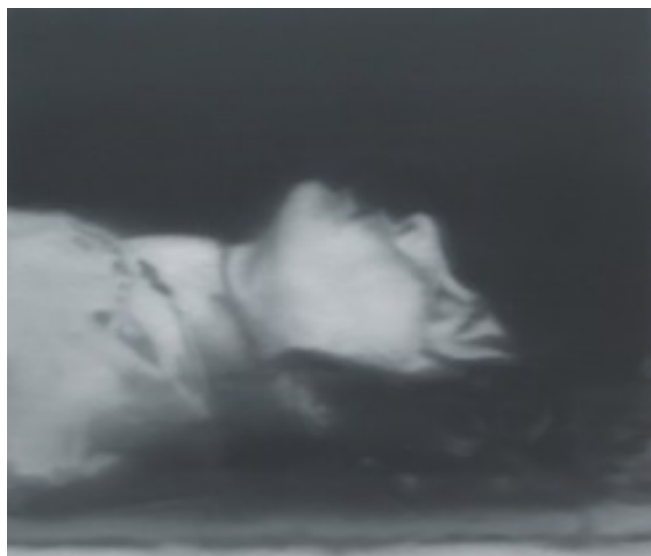


図20 ゲルハルト・リヒター《死者（女）》



図21 ゲルハルト・リヒター《死者（女）》



図22 ゲルハルト・リヒター 《葬儀》



図23 ゲルハルト・リヒター 《September》

(ゲルハルト・リヒターの公式ウェブサイトより引用：<http://www.gerhard-richter.com/art/search/detail.php?paintid=13954&referer=search&title=September>)



図24 アンゼルク・キーマー 《モーゲンソー・プラン》



図25 アンゼルク・キーマー 《革命の女たち》 1992年



図26 アンゼラム・キーファー 《アタノール》 2007年



図27 アンゼラム・キーファー 《ダナエ》



図28 アンゼラム・キーファー 《閉ざされた庭》



※図23以外は筆者撮影

参考文献

- 石鍋真澄『フィレンツェの世紀——ルネサンス美術とパトロンの物語』平凡社、2013年
- 市原研太郎『ゲルハルト・リヒター——光と仮象の絵画』ワコウ・ワークス・オブ・アート、2002年
- 岡田温司『もうひとつのルネサンス』人文書院、1994年
- 『芸術(アルス)と生政治(ビオス)——現代思想の問題圏』平凡社、2006年
- 『半透明の美学』岩波書店、2010年
- 香川檀『想起のかたち——記憶アートの歴史意識』水声社、2012年
- 郷原佳以『文学のミニマル・イメージ——モーリス・ブランショ論』左右社、2011年
- 小島英熙『ルーヴル・美と権力の物語』丸善（丸善ライブラリー）、1994年
- ゴッティフスキ、ヘルマン「ペルスペクティヴの誕生」『知の遠近法』講談社（講談社選書メチエ）、ヘルマン・ゴッティフスキ編、2007年
- 澤田直『ジャン＝リュック・ナンシー——分有のためのエチュード』白水社、2013年
- 清水穰『ゲルハルト・リヒター／オイル・オン・フォト、一つの基本モデル』ワコウ・ワークス・オブ・アート、2001年
- 白川昌生『西洋美術史を解体する』水声社、2011年
- 杉本博司『苔のむすまで——Time exposed』新潮社、2005年
- 鈴木杜幾子『画家ダヴィッド——革命の表現者から皇帝の首席画家へ』晶文社、1991年
- 「フランス革命と歴史画」『美術史の六つの断面——高階秀爾先生に捧げる美術史論集』高階秀爾先生還暦記念論文集編集委員会編、美術出版社、1992年
- 多木浩二『眼の隠喩——視線の現象学』青土社、1982年
- 『それぞれのユートピア——危機の時代と芸術』青土社、1989年
- 『シジフォスの笑い——アンセルム・キーファーの芸術』岩波書店、1997年
- 『ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」精読』岩波書店、2000年
- 「星とひまわり アンセルム・キーファーの最近のシリーズ」『ユリイカ』2003年4月
- 『「もの」の詩学』岩波書店、2006年
- 竹島博之『カール・シュミットの政治——「近代」への反逆』風行社、2002年
- 田中純『政治の美学——権力と表象』東京大学出版会、2008年
- 千葉成夫『絵画の近代の始まり——カラヴァッジオ、フェルメール、ゴッティフスキ』五柳書院、2008年
- 塚原史『記号と反抗——二十世紀文化論のために』人文書院、1998年
- デュマス、マルレーネ『マルレーネ・デュマス ブロークン・ホワイト』東京都現代美術館／丸亀市猪熊弦一郎現代美術館監修、淡交社、2007年
- 直島コンテンポラリーアートミュージアム編『直島コンテンポラリーアートミュージアムコレクションカタログ』ベネッセコーポレーション コーポレートコミュニケーション室、2003年
- 水野千依『イメージの地層——ルネサンスの図像文化における奇跡・分身・予言』名古屋大学出版会、2011年
- 港千尋『記憶——「創造」と「想起」の力』講談社、1996年
- 『影絵の戦い——9・11以降のイメージ空間』岩波書店、2005年
- リヒター、ゲルハルト／林寿美／ブクロー、ベンジャミン・H.D.『ゲルハルト・リヒター《アトラス》』清水穰／木下哲夫／大坂直史訳、ワコウ・ワークス・オブ・アート、2010年
- ローゼンタール、マーク「アンセルム・キーファー概論」『「メランコリアー知の翼—アンセルム・キーファー」展』セゾン美術館編、セゾン美術館、1993年
- 山田由佳子「ジャン・フォトリエと「人質」の連作——反復する画家」『言語社会』6, 2012年、一橋大学

湯沢英彦『クリスチャン・ボルタンスキー死者のモニュメント』水声社、2004年

Adorno, Theodor W., *Prismen : Kulturkritik und Gesellschaft*, Berlin : Suhrkamp Verlag 1955 [テオドール・アドルノ『プリズメン』渡辺祐邦／三原弟平訳、筑摩書房（ちくま学芸文庫）、1996年]

——, *Negative dialektik*, *Gesammelte Schriften*, 1990 [テオドール・アドルノ『否定弁証法』木田元訳、作品社、1996年]

Agamben, Giorgio, *Mezzi senza fine: Note sulla politica*, Torino : Bollati Boringhieri editore, 1996 [Agamben, Giorgio, *Moyens sans fins : Notes sur la politique*, Paris : Bibliotheque Rivages, 1995. ジョルジョ・アガンベン『人権の彼方に』高桑和己訳、以文社、2000年]

——, *La comunità che viene*, Torino : Bollati Boringhieri, 2001. [ジョルジョ・アガンベン『到来する共同体』上村忠男訳、月曜社、2012年]

——, *L'opera dell'uomo, La potenza del pensiero*, *Saggi e conferenze*, Vicenza : Neri Pozza Editore, 2005 [ジョルジョ・アガンベン「人間の仕事」土肥秀行訳、『ラチオ』第一号、講談社、2006年]

——, *Homo Sacer*, Vicenza : Neri Pozza, 2007 [ジョルジョ・アガンベン『ホモ・サケル——主権権力と剥ぎ出しの生』高桑和己訳、以文社、2003年]

Albers, Kate Palmer, Reading the World Trade Center in Gerhard Richter's Atlas. *Art History*, Vol.35, No. 1. pp. 152-173, 2011

Alberti, Leon Battista, *De la peinture = De pictura (1435)*, Paris : Macula Dédale, 1992 [L.B.アルベルティ『絵画論』三輪福松訳、中央公論美術出版、1988年]

Alphen, Ernst van, *Caught by history : Holocaust effects in contemporary art, literature, and theory*, Stanford, Calif. : Stanford University Press, 1997

——, “The portrait’s dispersal: concepts of representation and subjectivity in contemporary portraiture”, *Portraiture: Facing the subject*, ed. by Joanna Woodall, Manchester ; New York : Manchester University Press, 1997

Anderson, Benedict, *Imagined communities : reflections on the origin and spread of nationalism*, London : Verso, 1983 [ベネディクト・アンダーソン『定本想像の共同体——ナショナリズムの起源と流行』白石隆／白石さや訳、書籍工房早山（社会科学の冒険；2-4）、2007年]

Antoine, Jean-Philippe/ Lang, Luc/ Koch, Gertrud, *Gerhard Richter*, Paris : Dis Voir, 1995

Arasse, Daniel, *Anochronique*, Paris : Gallimard, 2006

——, Anselm Kiefer, Paris : Édition du Regard, 2012

Arendt, Hannah, *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, Europäische Verlagsanstalt, 1962. [ハンナ・アレント『全体主義の起源 2 帝国主義』大島通義／大島かおり訳、みすず書房、1972年。『全体主義の起源 3 全体主義』大久保和郎／大島かおり訳、みすず書房、1974年]

Assmann, Alida, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München : C.H.Beck, 1999 [アライダ・アスマン『想起の空間——文化的記憶の形態と変遷』安川晴基訳、水声社、2007年]

Barthes, Roland, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris : Gallimard Seuil, 1980. [ロラン・バルト『明るい部屋——写真についての覚え書き』花輪光訳、みすず書房]

Baskind, Samantha, Impossible Images: Contemporary Art after the Holocaust (review). *American Jewish History*, Vol. 91, No.1. pp. 169-171, The Johns Hopkins University Press, 2003.

Bataille, Georges, *Documents*, ed. établie par Bernard Noel, Paris : Mercure de France, 1968

——, De l'existentialisme au primat de l'économie, *Œuvres complètes VI Articles I 1944-1949*, Paris : Gallimard, 1988 [ジョルジュ・バタイユ「実存主義から経済の優位性へ」『戦争/政治/実存：社会科学論集；1』（ジョルジュ・バタイユ著作集）山本功訳、二見書房、1972年]

——, *Manet*, Genève : Skira, 1983 [ジョルジュ・バタイユ『沈黙の絵画——マネ論』宮川淳訳、二見書房、1972年]

- Belting, Hans, *Die Deutschen und ihre Kunst. Ein schwieriges Erbe*, München : G.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung (Oscar Beck), 1992. [ハンス・ベルティング『ドイツ人とドイツ美術——やっかいな遺産』仲間裕子訳、晃洋書房、1998年]
- , *Bild-Anthropologie : Entwürfe eine Bildwissenschaft*, Munich : Verlag Wilhelm Fink, 2001 [*An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*, trans. by Thomas Dunlap, Princeton University Press, 2011]
- Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1974. [ヴァルター・ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」『ベンヤミン・コレクション〈1〉近代の意味』浅井健二郎訳、筑摩書房（ちくま学芸文庫）、1995年]
- , *Über den Begriff der Geschichte*, Berlin : Suhrkamp, 2010 [ヴァルター・ベンヤミン「歴史の概念について」『ベンヤミン・コレクション1 近代の意味』浅井健二郎訳、筑摩書房（ちくま学芸文庫）、1995年]
- Bergman-Carton, Janis, Christian Boltanski's Dernières Années: The History of Violence and the Violence of History. *History & Memory*, Volume 13, Number 1, Spring/Summer 2001, pp. 3-18, Indiana University Press, 2001
- Bernadac, Marie-Laure, etc., *Kiefer au Louvre*, Paris : Éditions du Regard, 2008
- Biro, Matthew, *Anselm Kiefer and the philosophy of Martin Heidegger*, Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 1998
- Blanchot, Maurice, *Le musée, l'art et le temps, L'amitié*, Paris : Gallimard, 1971
- , *La Communauté Inavouable*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1983. [モーリス・ブランショ『明かしえぬ共同体』西谷修訳、筑摩書房（ちくま学芸文庫）、1997年]
- , *L'espace littéraire*, Paris : Gallimard, 1988 [モーリス・ブランショ『文学空間』栗津則雄／出口裕弘訳、現代思潮新社、1967年]
- Boltanski, Christian, Grenier, Catherine, *La vie possible de Christian Boltanski*, Paris : Seuil, 2007. [クリスチャン・ボルタンスキー／カトリーヌ・グルニエ『クリスチャン・ボルタンスキーの可能な人生』佐藤京子訳、水声社、2010年]
- Buchloh, Benjamin H.D., *Gerhard Richter*, ed. Benjamin H.D. Buchloh, MIT Press, Cambridge, Mass, 2009.
- Cazeaux, Clive, Synaesthesia and epistemology in abstract painting. *British Journal of Aesthetics*, Vol.39, No.3, pp. 241-251, 1999
- Cooke, Maeve, The ethics of post-holocaust art : reflection on redemption and representation. *German Life and Letters*, Vol.59, No.2, 2006
- DeRoo, Rebecca J., Christian Boltanski's Memory Images: Remaking French Museums in the Aftermath of '68. *Oxford Art Journal*, Vol. 27 No.2, pp.219-238, 2007
- Didi-Huberman, Georges, *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris : Éditions de Minuit, 2000 [ジョルジュ・ディ・ディ＝ユベルマン『時間の前で——美術史とイメージのアナクロニズム』小野康男／三小田祥久訳、法政大学出版局、2012年]
- , *Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*, Paris : Minuit, 2000
- , *Images malgré tout*, Paris : Minuit, 2003 [ジョルジュ・ディ・ディ＝ユベルマン『イメージ、それでもなお——アウシュヴィッツからもぎ取られた四枚の写真』橋本一径訳、平凡社、2006年]
- , *L'oeil de l'histoire : Tome 4, Peuples exposés, peuples figurants*, Paris : Éditions de Minuit, 2012
- Esposito, Roberto, Biopolitica, immunità, comunità, *Politica della vita ; Sovranità, biopotere, diritti*, Gius. Laterza & Figli, 2003. [ロベルト・エスポジト「生政治、免疫、共同体」多賀健太郎訳、『ラチオ』第一号、講談社、2006年]
- , *Communitas : origine e destino della comunità*, Torino : Giulio Einaudi, 2006 [Esposito, Roberto, *Communitas: The Origin and Destiny of Community*, trans. Timothy Campbell, Stanford University Press, 2009]
- , *Termini della politica. Comunità, immunità, biopolitica*. 1. ed. Milano ; Mimesis, 2008 [ロベルト・エスポジト『近代政治の脱構築——共同体・免疫・生政治』岡田温司訳、講談社（講談社選書メチエ）、2009年]
- Flem, Lydia, *L'art et la memoire des camps. Représenter / Exterminer*, Le Genre humain, Rencontre à la maison d'Izieu, Paris : Seuil, 2001
- Foucault, Michel, *La volonté de savoir*, Paris : Gallimard, 1976 [ミシェル・フーコー『知への意志』渡辺守章訳、新潮社、1986年]

- , 《Naissance de la biopolitique》, *Annuaire du Collège de France, 79e année, Histoire des systèmes de pensée, année 1978-1979*, 1979. [ミシェル・フーコー「生体政治の誕生」石田英敬訳、『ミシェル・フーコー思考集成〈8〉政治・友愛』、筑摩書房、2001年]
- , *La Bibliothèque Fantastique, Michel Foucault Dits et Ecrits 1954-1988*, Edition établie sous la direction de Daniel Defert et Francois Ewald, Paris : Ed.Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines, 1994, 4 volumes.[ミシェル・フーコー「幻想の図書館」工藤庸子訳、『フーコー・コレクション ; 2 ; 文学・侵犯』小林康夫／石田英敬／松浦寿輝編、筑摩書房（ちくま学芸文庫）、2006年]
- , *La peinture de Manet : suivi de Michel Foucault, un regard*, sous la direction de Maryvonne Saison, Paris : Seuil, 2004 [ミシェル・フーコー『マネの絵画』阿部崇訳、筑摩書房、2006年]
- Friedel, Helmut, *Gerhard Richter, atlas*. ed. Helmut Friedel, London : Thames & Hudson, 2006.
- Friedländer, Saul, *Probing the limits of representation : Nazism and the "final solution"*, ed.Saul Friedländer, Cambridge, Mass. :Harvard University Press, 1992 [ソール・フリードランダー「序文」上村忠男訳、『アウシュヴィッツと表象の限界』ソール・フリードランダー編、未来社、1994年]
- Frugoni, Chiara, *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, Florence : SCALA, Istitute Fotografico Editoriale S.p.A., Antella, 1988 [キアラ・フルゴーニ『イタリア・ルネサンスの巨匠たち ; 6 ; ロレンツェッティ兄弟』谷古宇尚訳、東京書籍、1994年]
- Gandy, Matthew, *Contradictory Modernities: Conceptions of Nature in the Art of Joseph Beuys and Gerhard Richter. Annals of the Association of American Geographers*, Vol. 87, No. 4, pp. 636-659. Taylor & Francis, Ltd. 1997.
- Habel, Norman c., *The Book of Job*, The Cambridge Bible Commentary on the New English Bible, General Editors : P.R. Ackloyd, A.R.C. Leaney, J.W.Packer, Cambridge University Press, 1975. [N・C・ハーベル『ヨブ記』高尾哲訳、新教出版社、1994年]
- Heidegger, Martin, *Gesamtausgabe, I.Abteilug : Veröffentlichte Schriften 1910-1976*, Band5, Holzwege [マルティン・ハイデッガー『杣径』(ハイデッガー全集 ; 第5巻)、茅野良男／ハンス・ブロッカルト訳、創文社、1988年]
- , *Sein und Zeit*, Halle : M. Niemeyer, 1927 [マルティン・ハイデッガー『存在と時間』原佑／渡辺二郎訳、中央公論新社、2003年]
- , *Gelassenheit*, Verlag Günther Neske, Pfullingen, 1959. [マルティン・ハイデッガー『放下』辻村公一訳、理想社、1963年]
- Jay, Martin, *Scopic Regimes of Modernity, Vision and visuality*, ed. Hal Foster, Seattle : Bay Press, 1988 [マーティン・ジェイ「近代性における複数の「視の制度」」『視覚論』ハル・フォスター編、樽沼範久訳、平凡社、2007年]
- Kerényi, Karl, *Dionysos : Urbild des unzerstörbaren Lebens*, München : Langen-Müller, 1976. [カール・ケレーニイ『ディオニューソス——破壊されざる生の根源像』岡田素之訳、白水社、1999年]
- Key, Joan, *Future Use: Abstract Painting, Third Text*, 23:5, pp.557-563, 2009
- Kiefer, Anselm / Cacciari, Massimo / Celant, Germano, *Anselm Kiefer*, Milano : Charta, 1997
- Kiefer, Anselm / Ransmayr, Christoph / Brüderlin, Markus / Rosenthal, Mark / Schmidt, Katharina, *Anselm Kiefer : the seven heavenly palaces 1973-2001*, ed. Fondation Beyeler, Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz, 2001
- Kiefer, Anselm/Auping, Michael, *Anselm Kiefer : heaven and earth*, organized by Michael Auping, Fort Worth, Tex. : Modern Art Museum of Fort Worth, in association with Prestel, 2005
- Kiefer, Anselm, *L'Art survivra à ses ruines/ Art will survive its ruins : Anselm Kiefer au Collège de France*, Édition du Regard, Paris : Fayard, 2011
- Kiefer, Anselm / Celant, Germano, *Anselm Kiefer : salt of the Earth*, ed. Germano Celant, Milan : Skira ; Venice : Fondazione Emilio e Annabianca Vedova, 2011
- Anselm Kiefer : salt of the Earth*, ed. by Germano Celant, Milan : Skira ; Venice : Fondazione Emilio e Annabianca Vedova, 2011
- Lanzmann, Claude, *Holocauste, la représentation impossible*, Le Monde, 1994.3.3 [クロード・ランズマン「ホロコースト、不可能な表象」高橋武智訳、『『ショア』の衝撃』鶴飼哲、高橋哲哉編、未来社、1995年]

- Levi, Primo, *I sommersi e i salvati*, Torino : Einaudi, 1986. [プリモ・レーヴィ『溺れるものと救われるもの』竹山博英訳、朝日新聞社、2000年]
- Levinas, Emmanuel, *La réalité et son ombre, Les Temps Modernes*, n38, novembre 1948 [エマニュエル・レヴィナス「現実とその影」『レヴィナス・コレクション』合田正人訳、筑摩書房（ちくま学芸文庫）、1999年]
- , *Humanisme de l'autre homme*, Montpellier : Fata morgana, 1972. [エマニュエル・レヴィナス『他者のユマニスム』小林康夫訳、書肆風の薔薇、1990年]
- , *Sur Maurice Blanchot*, Montpellier : Fata Morgana, 1975. [エマニュエル・レヴィナス『モーリス・ブランショ』内田樹訳、国文社、1992年]
- , *Autrement qu'être ou au-delà l'essence*, Kluwer Academic, 1978 [エマニュエル・レヴィナス『存在の彼方へ』合田正人訳、講談社（講談社学術文庫）、1999年]
- , *De l'existence à l'existant*, 2e.éd. augm., Librairie philosophique J.Vrin, 1990 [エマニュエル・レヴィナス『実存から実存者へ』西谷修訳、講談社、1996年]
- Lopez-Pedraza, Rafael, *Anselm Kiefer : 'after the catastrophe'*, London : Thames & Hudson ; Caracas : In association with Editorial Arte, 1996
- Luckhurst, Roger, In War Times: Fictionalizing Iraq. *Contemporary Literature*, Vol.53, No.4, Winter 2012, pp. 713-737. University of Wisconsin Press, 2012
- Liotard, Jean-François, *L'inhumain : causeries sur le temps*, Paris ; Galilée, 1988. [ジャン＝フランソワ・リオタール『非人間的なもの——時間についての講話』加藤匠訳、法政大学出版局、2002年]
- Nancy, Jean-Luc, *La communauté désœuvrée*, Christian Bourgois Editeur, 1986/1990 [ジャン＝リュック・ナンシー『無為の共同体』西谷修／安原伸一朗訳、以文社、2001年]
- , *Être singulier pluriel*, Paris : Galilée, 1996 [ジャン＝リュック・ナンシー『複数にして単数の存在』加藤恵介訳、松籟社、2005年]
- , *Le regard du portrait : frontispice de François Martin*, Paris : Galilée, 2000 [ジャン＝リュック・ナンシー『肖像の眼差し』岡田温司／長友文史訳、人文書院、2004年]
- , *Visitation : de la peinture chrétienne*, Paris : Galilée, 2001. [ジャン＝リュック・ナンシー『訪問——イメージと記憶をめぐる』西山達也訳、松籟社、2003年]
- , *Au fond des images*, Paris : Galilée, 2003 [ジャン＝リュック・ナンシー『イメージの奥底で』西山達也／大道寺玲央訳、以文社、2006年]
- Nancy, Jean-Luc, Bailly, Jean-Christophe, *La comparution (politique a venir)*, Paris : Christian Bourgois Editeur, 1991 [ジャン＝リュック・ナンシー、ジャン＝クリストフ・バイイ『共出現』大西雅一郎／松下彩子訳、松籟社、2002年]
- Nerding, Winfried, *Architektur - Macht - Erinnerung*, München : Prestel Verlag, 2004. [ヴィンフリート・ネルディング『建築・権力・記憶——ナチズムとその周辺』海老澤模奈人訳、鹿島出版会、2009年]
- Marin, Louis, *Le portrait du roi*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1981 [ルイ・マラン『王の肖像——権力と表象の歴史的哲学的考察』渡辺香根夫訳、法政大学出版局（叢書・ユニベルシタス）、2002年]
- Panofsky, Erwin, *Die Perspektive als "symbolische Form"*, Vorträge der Bibliothek Warburg 1924-25. [エルヴィン・パノフスキー『〈象徴形式〉としての遠近法』木田元監訳、川戸れい子／上村清雄訳、筑摩書房（ちくま学芸文庫）、2009年]
- Paris, Jean, *L'espace et le regard*, Paris : Éditions du Seuil, 1965 [ジャン・パリス『空間と視線——西欧絵画史の原理』岩崎力訳、美術公論社、1979年]
- Picon, Gaëtan, *1863: naissance de la peinture moderne*, Genève : A. Skira, 1974 [ガエタン・ピコン『近代絵画の誕生一八六三年』鈴木祥史訳、人文書院、1998年]

- Plinio, Gaio Secondo, *Storia naturale [Naturalis historia]*, con prefazione di I. Calvino, saggio introduttivo G. B. Conte, nota biobibliografia di A. Barchiesi, C. Frugoni e G. Ranucci, Torino : Einaudi, 1982-1988. [プリニウス『プリニウスの博物誌 3』中野定雄／中野里美／中野美代訳、雄山閣出版、1986年]
- Polybius, *Polybii Historiae*, Johann Rudolf Theodor Büttner-Wobst (ed.), 2, Leipzig: Aedibus B. G. Teubneri, 1889 [ポリュビオス『世界史 ; 2』竹島俊之訳、龍溪書舎、2007年]
- Pomian, Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et curieux*, Paris : Gallimard, 1987. [クシトフ・ポミアン『コレクション——趣味と好奇心の歴史人類学』吉田城／吉田典子訳、平凡社、1992年]
- Pope-Hennessy, John, *The portrait in the Renaissance*, Princeton University Press, 1979 [ジョン・ポープ＝ヘネシー『ルネサンスの肖像画』中江彬／兼重護／山田義顕訳 中央公論美術出版、2002年]
- Rancière, Jacques, *La méfiance : politique et philosophie*, Paris : Galilée, 1995. [ジャック・ランシエール『不和あるいは了解なき了解——政治の哲学は可能か』松葉祥一／大森秀臣／藤江成夫訳、インスクリプト、2005年]
- Gerhard Richter Texte: *Schriften und Interviews*, Frankfurt am Main, Leipzig : hrsg. v. Hans-Ulrich Obrist, Insel Verlag, 1993. [ゲルハルト・リヒター『増補版 ゲルハルト・リヒター 写真論／絵画論』清水稷訳、淡交社、2005年]
- Rubin, James H., *Impressionism*, London : Phaidon, 1999. [ジェームズ・H・ルービン『印象派』太田泰人訳、岩波書店（岩波世界の美術）、2002年]
- Russell, Ian Alden, Art and archaeology. A modern allegory. *Archaeological Dialogues*, 18, pp.172-176, 2011
- Schmitt, Carl, *Verfassungslehre*, München : Duncker & Humblot, 1928. [カール・シュミット『憲法理論』尾吹善人訳、創文社、1972年]
- , *Der Leviathan in der Staatslehre des Thomas Hobbes--Sinn und Fehlschlag eines politischen Symbols*, Hamburg : Hanseatische Verlagsanstalt, 1938 カール・シュミット『リヴァイアサン——近代国家の生成と挫折』長尾竜一訳、福村出版、1972年
- Starobinski, Jean, 1789, *les emblèmes de la raison*, Paris : Flammarion, 1973. [ジャン・スタロバンスキー『フランス革命と芸術——1789年 理性の標章』井上堯裕訳、法政大学出版局、1989年]
- Storr, Robert, *Gerhard Richter : doubt and belief in painting*, New York : Museum of Modern Art ,2003
- , *September : a history painting by Gerhard Richter*, London : Tate, 2010
- Saltzman, Lisa, *Anselm Kiefer and art after Auschwitz*, Cambridge, U.K. ; New York : Cambridge University Press, 1999, Cambridge studies in new art history and criticism
- , Gerhard Richter's Stations of the Cross: On Martyrdom and Memory in Postwar German Art. *Oxford Art Journal*, Vol.28, No.1. pp.25-44, Oxford University Press, 2005.
- Scholem, Gershom, *Judaica 2*, Suhrkamp Verlag, 1973. [ゲルショム・ショーレム『ユダヤ神秘主義——その主流』山下肇訳、法政大学出版局、1985年]
- Smith, Suzanne, Partial Transcendence, Religious Pluralism, and the Question of Love. *Harvard Theological Review*, Vol.104, No.1, January 2011, pp.1-32, 2010
- Sontag, Susan, *Regarding the Pain of Others*, New York : Straus and Giroux, 2003. [スーザン・ソントグ『他者の苦痛へのまなざし』北条文緒訳、みすず書房、2003年]
- Stemp, Richard, *The Secret Language of the Renaissance, Decoding the Hidden Symbolism of Italian Art*, London : Duncan Baird Publishers, 2006. [リチャード・ステンブ『ルネサンス美術解説図鑑——イタリア美術の隠されたシンボリズムを読み解く』川野美也子訳、悠書館、2007年]
- Stoichita, Victor I., *A Short History of the Shadow*, London : Reaktion Books, 1997 [ヴィクトル・I・ストイキツァ『影の歴史』岡田温司／西田兼訳、平凡社、2008年]
- Stoker, Wessel, Can Heaven Bear the Weight of History? The 'Spirituality of Concrete' in the Work of Anselm Kiefer. *Literature and Theology*, Vol24, No. 4, pp.397-410, 2010

- Todorov, Tzvetan, *Éloge de l'individu : essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, Paris : Adam Biro, 2000. [ツヴェタン・トドロフ 『個の礼讃——ルネサンス期フランドルの肖像画』 岡田温司／大塚直子訳、白水社、2002年]
- Tönnies, Ferdinand, *Gemeinschaft und Gesellschaft--Grundbegriffe der reinen Soziologie*, Leipzig : Fues, 1887. [フェルデナント・テンニエス 『ゲマインシャフトとゲゼルシャフト——純粋社会学の基本概念』 杉之原寿一訳、岩波書店、1957年]
- Usselman, Rainer, 18. Oktober 1977: Gerhard Richter's Work of Mourning and Its New Audience. *Art Journal*, Vol. 61, No. 1 (Spring, 2002), pp. 4-25, College Art Association, 2002
- Vervoordt, Axcel, *Artempo--Where Time Becomes Art*, Mer Paper Kunsthalle, 2008
- Warburg, Aby, *Gesammelte Schriften*, herausgegeben von der Bibliothek Warburg, Band 1-1, unter Mitarbeit von Fritz Rougemont, herausgegeben von Gertrud Bing: *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance, mit einem Anhang unveröffentlichter Zusätze*, Leipzig - Berlin: Teubner, 1932. [アビ・ヴァールブルク 『ヴァールブルク著作集 ；2 ；フィレンツェ市民文化における古典世界』 伊藤博明監訳、ありな書房、2004年]
- Wittenburg, Andreas, Les ruines comme mémoire des crimes du passé. *Revue europeenne d'histoire*, Vol.18, No.5-6, pp.799-810. Université de Picardie, Amiens, France, 2011.
- Wajcman, Gérard, 《Saint Paul》Godard contre 《Moïse》Lanzman, le Match, *L'infini*, 65, printemps 1999. [ジェラルド・ヴァイクマン 「《聖パウロ》ゴダール対《モーゼ》ランズマンの試合」 『ゴダール・映像・歴史 : 『映画史』を読む』 四方田犬彦編、産業図書、2001年]
- Young, James E., At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture. *The Art Bulletin*, Vol. 83, No. 2 (Jun., 2001), pp. 357-358, College Art Association, 2001.
- [DVD]
- Anselm Kiefer au Louvre, Jean-Luc Perréard, Musée du Louvre, 2007.
- Les vies possibles de CHRISTIAN BOLTANSKI*, Heinz Peter Schwerfel, arte editions, 2010.